
Richard Shiff
Cézanne y el fin del impresionismo
Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno


Richard Shiff
Cézanne y el fin del impresionismo
Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno

Cézanne y el fin del impresionismo

Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno

Traducción de Daniel Aguirre Oteiza

con la colaboración de Roser Vilagrasa

Richard Shiff

Cézanne y el fin del impresionismo

Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno

La balsa de la Medusa, 125

Colección dirigida por

Valeriano Bozal

Título original: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art

Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

editorial@machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-193-8

Quiero dedicar esta edición española a Nina Serebrennikov

Índice

Lista de ilustraciones

19. Claude Monet, Las regatas en Sainte-Adresse, 1867.

20. Claude Monet, La playa en Sainte-Adresse, 1867.

21. Paul Cézanne, Vista de Auvers, circa 1874.

22. Paul Cézanne, Bañistas, circa 1875-1876.

23. Paul Cézanne, El estanque, circa 1877-1880.

24. Paul Cézanne, Paisaje de invierno, 1894.

25. Paul Cézanne, L’Estaque y el golfo de Marsella, circa 1883-1885.

26. Paul Cézanne, El golfo de Marsella visto desde L’Estaque, circa 1883-1885.

27. Paul Cézanne, La Montagne Saint-Victoire vista desde Bellevue, circa 1885.

28. Paul Cézanne, Vista del dominio de Saint-Joseph (La «colline des Pauvres»), circa 1888-1898.

29. Paul Cézanne, Árboles y rocas, circa 1896-1900.

30. Émile Bernard, Le Pouldu, circa 1886.

31. Maurice Denis, Jacob luchando con el Ángel, 1893.

32. Paul Cézanne, Grandes bañistas, 1906.

33. Pierre Cécile Puvis de Chavannes, Doux Pays, 1882.

34. Paul Cézanne, Bañistas (Cinco hombres), circa 1881-1884 .

35. Paul Cézanne, Trois Baigneuses, circa 1881-1882.

36. Nicolas Poussin, San Juan Bautista bautiza al pueblo, 1636-1637.

37. Nicolas Poussin, Las cuatro estaciones: la primavera, 1660-1664.

38. Frédéric Bazille, Retrato de Édouard Blau, 1866.

39. Paul Cézanne, Retrato de Madame Cézanne, circa 1890.

40. Paul Cézanne, Tres cráneos, circa 1900.

41. Jules Bastien-Lepage, Juana de Arco, 1880.

42. Paul Cézanne, Hombre con gorro de algodón (Tio Dominique), circa 1865-1867.

43. Camille Pissarro, La Cuisine chez Piette, Montfoucault, 1874.

44. Camille Pissarro, Paleta del artista con paisaje, circa 1877-1879.

45. Paul Cézanne, Plato con manzanas, circa 1877-1878.

46. Paul Cézanne, Casas en L’Estaque, circa 1880.

47. Paul Cézanne, Jarra, vaso y plato con fruta, circa 1900.

48. Claude Monet, El almiar, efecto de nieve, tiempo cubierto, 1891.

49. Claude Monet, En canot sur l’Epte, circa 1888.

50. Paul Cézanne, Dos manzanas y media, 1873-1877.

51. Paul Cézanne, Verre de vin avec pommes, 1879-1880.

52. Paul Cézanne, Camille Pissarro vu de dos, lápiz sobre papel.

53. Paul Cézanne, Nature morte avec amour en plâtre, circa 1892-1894.

54. Pablo Picasso, Violon et compotier, 1913.

55. Paul Cézanne, Moulin au Punt des Trois Sautets (acuarela), circa 1890-1894.

Agradecimientos

Fueron dos pintores en Harvard College, Albert Alcalay y Robert S. Neuman, quienes, durante los años sesenta, suscitaron mi interés por el arte de Cézanne. Este interés fue en aumento gracias a los estudios históricos que llevé a cabo con un profesor muy intuitivo, Robert Herbert, quien me dirigió la tesis doctoral en la Universidad de Yale. A lo largo de los años, John Rewald ha respondido a muchas de mis preguntas con la generosidad y el ingenio que le caracterizan. Compañeros, estudiantes y amigos de Filadelfia, Chicago y Chapel Hill me han ayudado y apoyado con mi proyecto; entre ellos, he contraído una enorme deuda de gratitud con John Paul Russo, Sima Godfrey y Barbara Esbin. En Chapel Hill y Austin mi labor se ha beneficiado enormemente de la colaboración de quienes han trabajado conmigo, tanto el pasado y como el presente, en calidad de ayudantes de investigación: Linda Docherty, Jacqueline Clarke, Kary Siegel, Megan Granda Bahr, Stephen Petersen, Anne Collins, Lane Relye y Alexander Dumbadze.

Prólogo

A medida que la contemplan sucesivas generaciones, una obra de arte va adquiriendo capas de interpretación. Aunque las interpretaciones se multiplican y su efecto es acumulativo, no existe un punto de partida, un momento inicial en el que el espectador se encuentre por primera vez con la obra de una manera ingenua. Por regla general, la contemplación propiamente dicha viene precedida por el conocimiento de la interpretación (si no de la obra en cuestión, al menos de su tipo más relevante). Por tanto, cabría decir que, antes de que sea vista la obra de arte, la interpretación, debido a su naturaleza cambiante, la transforma, al tiempo que la conserva proporcionándole un nombre, una categoría y una historia, y volviéndola accesible a la atención pública.

Existen dos historias: la del objeto en cuanto construcción material (lo cual supone un problema para la conservación) y la de la construcción interpretativa (es decir, la acogida crítica de la obra). Ésta suele experimentar más cambios que la primera. Las transformaciones interpretativas se resisten a ser estudiadas por separado, pues van unidas a una diversidad de discursos culturales. A diferencia de los objetos físicos, las interpretaciones carecen de límites diferenciados.

No obstante, ¿es posible o deseable quitar capas de interpretación crítica igual que si fueran barnices materiales, a fin de rescatar parte de la visión «original» subyacente del pintor o del momento de la creación? Este problema surge, al menos de manera implícita, siempre que los historiadores de arte investigan las fuentes primarias (no sólo obras de arte, sino también testimonios de pintores y primeras críticas) con el propósito de averiguar cuáles fueron las intenciones del autor, las reacciones inmediatas, y el contexto intelectual y social en el que se inscribe un cuadro o un estilo. Puede dar la impresión de que mi estudio participa de este método de la historia del arte, ya que se apoya de forma casi exclusiva en documentos de primera mano. Sin embargo, soy de la opinión de que estos documentos poseen una importancia propia; su interpretación es un fin en sí mismo, además de constituir un medio para interpretar lo que le interesa al conservador: los objetos físicos, los cuadros de Cézanne.

Este libro investiga las múltiples capas de interpretación que se han acumulado sobre el arte de Paul Cézanne (1839-1906). Asimismo, articula significados que cabría considerar «originales», significados que adquieren tal condición porque ya Cézanne y el público de su época los concibieron o pudieron concebirlos. A pesar de los avatares de la interpretación, en la presente sobreviven elementos del significado «original». No obstante, las capas interpretativas, las mitologías que rodean a un pintor y una obra, afectan a lo que vemos incluso cuando dichas capas han sido identificadas como simples añadidos a algo más básico. Incluso en el caso de que un especialista diera cuenta de las intenciones de Cézanne de una forma especialmente clara y se basara para ello ni más ni menos que en las propias palabras del pintor, esto no dejaría de ser una más de las numerosas contribuciones válidas a la comprensión del arte. El concepto que Cézanne tenía de sí mismo posee un evidente interés histórico, pero no es necesariamente el significado lo que cuenta más en este sentido. El hecho de averiguarlo no pondría fin al proyecto del historiador.

Es posible que resulten útiles y válidas varias interpretaciones de un pintor, pero no todas son viables o inteligentes en un momento dado. Las interpretaciones deberían abordar temas acuciantes, ampliar la comprensión en una dirección fructífera y, en general, cumplir un determinado fin en la época en que se lleven a cabo. Acaso la mejor razón para estudiar a Cézanne en este momento sea la posibilidad de usar su obra para iluminar problemas de conceptualización que siguen teniendo peso en las prácticas actuales. Estos problemas no van unidos solamente a la estimulante técnica e imaginería del pintor, sino que además surgen de un complejo conjunto de reacciones críticas. A principios del siglo XX, cuando se estableció una interpretación canónica de Cézanne, los críticos consideraron útil ver en él y en otros modernistas a unos reformadores que habían limpiado una tradición artística degenerada de temas trasnochados y manierismos estilísticos. Dicha purificación se llevó a cabo en aras de una mayor inmediatez comunicativa, la cual fue a su vez asociada a dos formas incipientes de práctica artística: en primer lugar, el expresionismo, tanto de orientación individualista como colectiva (Henri Matisse, fauvismo, expresionismo alemán y francés, aspectos primitivistas del cubismo de Picasso, Joan Miró); y, en segundo lugar, el universalismo abstraccionista (Piet Mondrian, Vassily Kandinsky, constructivismo, aspectos analíticos del cubismo de Picasso, Juan Gris). Los miembros de la generación de Cézanne que se percataron de la excentricidad

de su visión descubrieron en su arte la manifestación de una personalidad y una fuerza emocional independientes. En cambio, muchos de los integrantes de la siguiente pensaron que su arte ponía de manifiesto valores universales vinculados a ideales intelectuales; esto no equivalía a negar la excentricidad del pintor, sino a señalar una recuperación de la forma clásica por medios poco convencionales. Críticos posteriores difundieron la idea del universalismo de Cézanne al considerarlo la fuente más importante de los principios formalistas que, según algunos autores, subyacen a diversas formas de abstracción pura, entre ellas, el expresionismo abstracto americano defendido por Clement Greenberg durante los años cincuenta.

Cuando se empezó a asociar el estilo de Cézanne a la aparición de modos de abstracción tanto orgánicos como geométricos, la posibilidad de relacionarlo otra vez con los debates culturales que tuvieron lugar en el entorno del pintor durante el siglo XIX no suscitó prácticamente ningún interés; los estudios sobre su figura se centraban en su futuro, no en su pasado, ni tan siquiera en su presente. En los años setenta, los cuadros de Cézanne, a menudo defendidos por quienes practicaban una estética enrarecida y aparentemente elitista, llevaban mucho tiempo siendo motivo de discusión en cuanto objetos que perseguían con determinación la perfección formal. Como consecuencia de ello, su arte (o la tradición de su interpretación modernista) se volvió sospechoso de un absolutismo y un dogmatismo cultural casi de la misma índole que el academicismo que Cézanne y los impresionistas mismos habían rechazado algo más de un siglo antes. Debido a sus numerosas repeticiones, el análisis que definía el estilo de Cézanne como un aplanamiento de la perspectiva o una dislocación de elementos espacio-temporales fue perdiendo fuerza paulatinamente. Esta interpretación, inspirada y apoyada en gran medida por intentos de encontrar fuentes retroactivas al cubismo de Picasso, nunca prestó atención a las particularidades de la tradición naturalista del siglo XIX, a las cuales, en mi opinión, reaccionó el arte de Cézanne.

Durante las últimas dos décadas, los especialistas han manifestado su insatisfacción con la tradición modernista mostrando un renovado interés en pintores olvidados por la historia modernista o bien volviendo a relacionar a Cézanne y (más a menudo) a otros héroes de dicho movimiento con los temas sociales y las preocupaciones e inquietudes características de la época. Como si reaccionaran a la importancia concedida por los modernistas a la

evolución formal, la mayoría de estos estudios (sobre todo, los realizados por especialistas americanos y británicos) se basan en el análisis de los detalles del tema y excluyen o dejan de incorporar otros elementos de la construcción pictórica. Muchos de los historiadores de arte actuales ahondan en el contexto socioeconómico (a menudo con resultados sorprendentes), pero omiten relacionarlo con las decisiones de carácter técnico que tomaron los pintores al desarrollar sus diversos modos de pintar.

No conviene menospreciar la importancia histórica que posee el aspecto material de la pintura. En efecto: antes que el contenido fueron los rasgos generales de estilo o procedimiento técnico los que sirvieron para comunicar muchos de los problemas sociales que preocupaban a la generación de Cézanne. Al público del siglo XIX le bastaba con ver un cuadro y hacer una rápida valoración de su técnica artística para imaginar que podía juzgar tanto el modo de hacer del pintor como toda una forma de vida. Cézanne y otros pintores representaron de manera consciente valores culturales extendidos («sinceridad», «verdad», «originalidad», «expresión personal»), no sólo en la temática de sus cuadros, sino en su proceso de realización, en su ejecución técnica. La técnica era la manifestación palpable de unos valores.

Cézanne y el fin del impresionismo investiga algunos de los asuntos y valores de los que el arte moderno se ha ocupado de forma general. El centro de interés es el impresionismo de Cézanne concebido como expresión característica del arte moderno. Entre los múltiples valores que se asocian al modernismo, la «originalidad» recibe en este estudio una atención especial. Sirviéndose del medio de la pintura naturalista, Cézanne y los demás impresionistas trataron de representar lo que para ellos era la «originalidad»; buscaban expresar una visión independiente que produjera el efecto de haber sido guiada por sensaciones inmediatas antes que por procedimientos convencionales. Pero plasmar la originalidad constituye una contradicción: ¿cómo puede resultarles a otros inteligible en una forma figurativa algo que es original, único y carece de precedentes?

Parece que cualquier acto de representación debe inspirarse en algún modelo, con independencia de que sea pictórico o verbal y de que remita a una experiencia empírica o imaginativa. Para el Cézanne naturalista, una montaña vista desde fuera de su estudio o unas manzanas colocadas en una mesa dentro de él podían constituir modelos dignos de ser representados. Sin

embargo, la técnica reproduce o traduce dicho modelo según un esquema mediador preexistente. Quizá Cézanne se atreviera a reproducir la montaña Sainte-Victoire con un limitado número de pinceladas de vivos colores sólo porque se daba cuenta de que la tarea de retratarlo requería únicamente trazar un contorno general y producir una sensación de luz reflejada. Al pintar la escena exterior, el pintor podía combinar aquellos aspectos de la montaña que él conocía tal como los entendía la ciencia y los evocaba el mito, y luego conciliar esta información con lo que sabía acerca de la plasmación de tales cosas. (La manera concreta de dar las pinceladas podía, claro está, sugerir muchos significados al margen de la mera existencia de la montaña y sus atributos físicos.) Los discursos de la ciencia, el mito y el arte funcionan como fuentes interactivas para un esquema representativo. El problema de representar un concepto (como el de «originalidad») no es tan diferente del que supone representar algo material (la montaña Sainte-Victoire). En este sentido, la pintura puede funcionar como el esquema transformador y regulador principal debido a la larga historia que tiene tras de sí la idea de asociar originalidad a práctica artística. Los pintores modernistas se sintieron obligados a pintar de forma original para expresar su propia originalidad o, dicho con más claridad, para resultar originales e incluso para serlo, esto es: para adquirir una identidad única. Si cabía pensar que cualquier rasgo original inherente a la pintura se encontraba a disposición del pintor, también era posible decir que el pintor podía prestar esa misma originalidad al arte. La situación del pintor no tiene un origen fijo, sino que implica una reciprocidad móvil.

Cuando un pintor ha pintado un concepto o un modelo observado (mi opinion es que Cézanne hacía en realidad ambas cosas), el historiador puede especificar el tipo de pintura y, de ese modo, definir el modo de traducción representativa con cierto grado de precisión. Cualquier técnica pictórica tiende a estandarizar la representación o, cuando menos, a estilizarla. Se diría que la técnica actua como una metáfora: no sólo transferiría el significado del modelo o concepto (original) a su (nueva) representación, sino que además transformaría el original proporcionándole un nuevo contexto representativo. Cuando un estilo de representación artística se vuelve tan familiar como el conjunto de la pintura del siglo XIX producida en las academias, resulta tan previsible y natural que actúa como una metáfora muerta o un tópico, una manera con garantías institucionales para

eliminar todo indicio de novedad de su propia aplicación y quizá también de los modelos poco conocidos.

Si la ejecución técnica transforma el objeto (esto es, el tema del pintor), entonces se acaba de alguna manera perdiendo el modelo «original» (da igual que sea un concepto o una cosa). Pero quizá lo único que haga la técnica sea transferir el original, transmitir su esencia, por así decirlo, de un lugar a otro, como si pudiera pasar de la naturaleza a la cultura o de un medio a otro sin experimentar cambio alguno. Aun así, se diría que la originalidad sale menoscabada; se debilita siempre que se repite el original, tanto si presenta variaciones como si no. Al existir en dos lugares o en dos estados formales, el objeto original se vuelve reiterativo y, como todo incremento hace que resulte más familiar, empieza a parecer estático y banal. La repetición de la «esencia» multiplica y fija lo que en rigor debería parecer fugaz en su singularidad.

No obstante, la posibilidad misma de que se represente y reitere la originalidad forma parte de la mitología del arte moderno. A los pintores como Cézanne se los ha visto como si cada muestra de su estilo personal volviera a confirmar su originalidad, como si nunca pudieran caer en la trampa de imitarse o repetirse. Podemos resolver la paradoja de la representación original si concebimos como tal la acción que lleva a cabo el pintor moderno. Como si estuviera unida a una experiencia única e inmediata, la originalidad artística brota en una pintura que parece no tener un modelo definitivo, a pesar de sus referencias al arte y la naturaleza, a las que cabría considerar guías o modelos preexistentes para la representación. En aras de la originalidad, la pintura acaba refiriéndose y expresándose a sí misma; al remitir a sí misma, representa al ser «original» que la genera. De este modo, los pintores se convierten en vehículos míticos para el descubrimiento del yo, y encuentran una y otra vez lo que no se puede crear o construir de otra manera.

La organización de este libro imita el proceso histórico de cambio y acumulación de interpretaciones. El debate planteado permite que los conceptos centrales del discurso crítico, técnico y teórico de la pintura francesa del siglo XIX sean objeto de múltiples lecturas. Empleo en todo momento los términos centrales propios de este discurso (como «original», «clásico», «impresión», «sensación», «expresión») y presto atención al

contexto histórico concreto. Conforme desarrollo mi análisis de los contextos y las ideas personales, el sentido de estos términos y sus relaciones mutuas se vuelve más complejo; pero, el hecho de que su significado se haga más denso no supone la pérdida de su sencilla definición inicial. «Impresión» es un término dominante en los primeros capítulos del libro, pero en los últimos resulta en cierta medida desplazado por el de «sensación». En el mismo sentido, los primeros capítulos demuestran que algunos valores críticos asociados a la práctica del impresionismo corresponden a elementos del romanticismo y el realismo, mientras que los últimos hacen hincapié en la manera en que el impresionismo y el simbolismo «volvieron» al clasicismo.

El estudio consta de cuatro secciones fundamentales. Las tres primeras partes van de lo general a lo particular: de un análisis del entorno en el que Cézanne creó su obra a una descripción de su pintura entendida como modelo del arte «moderno» de su época y una relación detallada de las condiciones en que la acogió el público. En la breve conclusión vuelvo a lo general y aventuro observaciones pertinentes para la interpretación de todo el arte moderno.

En concreto, formulo en la primera parte una definición del propósito o fin expresivo de la pintura impresionista que concuerda con la valoración del impresionismo que hicieron los pintores y críticos simbolistas de finales del siglo XIX. Asimismo establezco un contexto para valorar el arte de Cézanne, que para los simbolistas representó el máximo logro (la transformación, la terminación o el «fin») del impresionismo.

En la segunda parte investigo la importancia de los orígenes y el concepto de originalidad en relación con la teoría moderna del arte. Defino los medios técnicos que desarrollaron los pintores con el fin de representar la «originalidad» o de presentarse a sí mismos como originales. En esta sección estudio por qué la obra de Cézanne (sobre todo sus paisajes) evita o subvierte la diferenciación jerárquica convencional, la clase de orden compositivo que equivaldría a una imagen «creada» o construida sistemáticamente y no a una imagen «original» «hallada» en la relación entre ser y naturaleza[1]. Al hilo de este debate acerca de la teoría y la técnica de la originalidad, analizo los textos sobre el arte de Cézanne de los críticos y pintores Emile Bernard, Maurice Denis y Roger Fry, principales

responsables de la valoración más extendida de los logros del pintor[2]. Sus observaciones y conclusiones se siguen repitiendo tan a menudo que aún hoy parecen ser aceptadas en lo fundamental. Me interesa la lógica subyacente a la formación de esta imperecedera «leyenda de Cézanne» y el hecho de que haya logrado establecer una determinada lectura de una pintura tan problemática. También me propongo reinterpretar las intenciones y la valoración que hizo el pintor de sí mismo. Por consiguiente, en la segunda parte hago hincapié en el concepto de originalidad en tanto que factor motivador del estilo pictórico de Cézanne y de la imagen del pintor y de su obra creada por otros. En los textos de Bernard, Denis y Fry, la pintura de Cézanne pasa a ser el modelo «clásico» de todo arte «moderno» y «original».

De manera más detallada, en la tercera parte me sirvo de las conclusiones sacadas en las dos primeras partes para dar una explicación de la manera de pintar de Cézanne y de la forma en que fue percibido: como «clásico» y como «moderno». Mi objetivo es mostrar que esta pintura correspondía a una teoría y una práctica impresionistas (lo que asocio a la imagen que tenía el pintor de sí mismo y a sus intenciones) y al mismo tiempo parecía coincidir con la teoría y la práctica simbolistas (lo que relaciono con los críticos favorables a Cézanne y con historiadores de arte posteriores). Debido a la afinidad entre impresionismo y simbolismo, a los insólitos logros que alcanzó el pintor al representar la originalidad y a la imagen de su obra como algo ambiguo e incompleto, Cézanne satisfaría un amplia gama de exigencias críticas. A pesar de su aislamiento, llegó a erigirse en una figura paterna para el arte moderno, una de sus fuentes «clásicas», acaso la más importante.

Dada la duradera fama del pintor, en la cuarta parte saco algunas conclusiones acerca de la naturaleza del arte moderno y la posición del pintor (en tanto que modelo representativo) dentro de la estructura de la cultura moderna. Evito juzgar la validez de la perspectiva modernista en un sentido absoluto, puesto que ello equivaldría a tomar una postura al margen de la cultura modernista, una época que todavía no ha concluido[3]. En cambio, valoro los principios vigentes y la eficacia del arte modernista.

La investigación que acabo de esbozar, desde la primera hasta la cuarta parte, es paralela a un estudio del estilo visual de Cézanne. Por regla general,

en este estudio empleo el término «técnica» incluso donde otros considerarían más apropiado el término «estilo». Si prefiero el primero es porque deseo indicar que la apariencia externa de una pintura, el «estilo» derivado del uso de un procedimiento técnico, debería ser vista como algo «creado», no como algo «hallado», es decir: el producto de unos medios de carácter lo suficientemente social como para que otros los imiten y se los apropien, y no el resultado de una forma de hacer personal e innata. Esta distinción está presente en todo el libro. Las etimologías de «técnica» y «estilo» resultan esclarecedoras: «técnica» deriva de la palabra griega tekhne, arte, habilidad; y «estilo» de la palabra griega stylos, columna u orden decorativo concreto, o de la palabra latina stilus, punzón, instrumento para escribir o índice de un autor. En los escritos sobre arte del siglo XIX, se entendía por «técnica» un arte que podía ser aprendido por muchas personas (para facilitar la «creación»), mientras que a menudo, aunque no siempre, se entendía por «estilo» la presencia (hallada) de un individuo único.

Mi descripción del estilo de Cézanne es fruto del análisis de su procedimiento técnico. En el capítulo 8 estudio el «lenguaje» de esta técnica por primera vez como si ignorara lo que los críticos del pintor han dicho al respecto, pero informado de un contexto teórico que distinguía lo que se podía «crear» (la «invención» y la «composición») de lo que se podía «hallar» (la «originalidad» y la «expresión personal»). A continuación, en los capítulos 9, 10 y 11, hablan sobre este tema los primeros críticos importantes de Cézanne: Bernard, Denis y Fry. En los capítulos 12, 13 y 14 vuelvo a investigar el estilo del pintor en relación con su «leyenda»[4]. En el capítulo 15, rebato buena parte de las interpretaciones ofrecidas en los primeros comentarios mediante una breve descripción final de la evolución técnica de Cézanne. Con este estudio trato de reinterpretar no sólo el estilo del pintor, sino también la lectura de su lenguaje estilístico que hacen sus primeros críticos. No pongo en tela de juicio su agudeza visual, pero reconstruyo sus interpretaciones.

Las historias del impresionismo y el postimpresionismo de John Rewald y su biografía de Cézanne fueron mis primeras guías para buscar datos concretos[5]. Para comprender la idea de representación artística en Francia durante el siglo XIX, he recurrido a las primeras fuentes: cartas de pintores, reseñas, textos sobre estética y temas afines, y, por supuesto, los cuadros de la época. Con respecto a los textos, he consultado ediciones del siglo XIX en

casi todos los casos; en aquellos en que el texto poseía múltiples ediciones publicadas en vida del pintor, he buscado las que contenían cambios autorizados. En cuanto a los cuadros, he recurrido a los objetos propiamente dichos. He evitado utilizar traducciones posteriores, citas escogidas o reproducciones fotográficas. Como ya he indicado antes, esto no lo he hecho porque considere que los originales poseen un aura digna de veneración, ni porque desee negar la fuerza propia de las representaciones, sino para evitar encontrarme con cambios involuntarios debidos a transcripciones y reproducciones técnicas, cambios que a menudo pasan inadvertidos cuando el estudioso omite consultar los «originales». He hecho un uso muy moderado de las fuentes textuales secundarias, aunque a menudo las cite para señalar que una determinada idea ya ha sido demostrado o bien que ha sido tratada en otra parte de forma más exhaustiva.

La mayoría de los términos que utilizo para describir los cuadros del siglo XIX proceden del discurso artístico de dicho período, que ha quedado registrado tanto en la teoría como en la práctica. Mis análisis visuales dependen de la interpretación histórica de estos términos y a menudo se aparta de los métodos actuales. Durante los años siguientes a la primera edición de este libro, varias de sus ideas fundamentales (algunas de las cuales han sido desarrolladas por otros autores) han ido cobrando cada vez mayor aceptación (por ejemplo, muchos de los vínculos conceptuales entre las posturas impresionista y simbolista, y entre clasicismo y primitivismo)[6]. No obstante, la gran mayoría de las descripciones y análisis del arte de Cézanne (arte que debería ser entendido como la obra de un pintor, no de un teórico) sigue guiándose por las antiguas fórmulas. Rara vez tratan los estudios de estilo o técnica de relacionar las decisiones del pintor con los discursos culturales que animaron a los artistas a adoptar una manera de trabajar y no otra. Además, los estudios sobre el contexto social o crítico no suelen tratar temas como las actitudes durante el siglo XIX con respecto a la «independencia» y la «originalidad» personal, los factores impulsores de la autonomía del individuo, la resistencia a la organización jerárquica y la insistencia en el valor de la experiencia directa. ¿Qué repercusiones tuvo la preocupación de un pintor por la originalidad en la creación o confirmación de opciones técnicas concretas? ¿Que relación tuvo para una determinada generación de pintores la viveza de un pigmento o el tamaño de una pincelada con las ideas de «naturaleza», «independencia» o, incluso, «originalidad»? Se diría que este tipo de preguntas desconcierta a la mayoría

de los especialistas que se dedican a investigar las fuerzas sociales y culturales tanto como a quienes ofrecen explicaciones convencionales de la evolución artística de un pintor concreto[7].

Varios de mis últimos ensayos sobre Cézanne y otros pintores franceses desarrollan temas relacionados con la interpretación que en Cézanne y el fin del impresionismo quedaron meramente esbozados. «Cézanne's physicality: the Politics of Touch» complementa mi análisis del «aspecto» del impresionismo de Cézanne[8]. En él respondo a los comentarios de Meyer Schapiro y Maurice Merleau-Ponty (ambos mencionados brevemente en el capítulo 14), sirviéndome de sus observaciones para ofrecer una nueva explicación de por qué el «arte de ver» de Cézanne es en gran medida el fruto de la inmediatez de su pincelada. Este argumento lo he desarrollado en dos estudios recientes: «Cézanne's Blur, Approximating Cézanne» y «Sensation, Movement, Cézanne»[9].

Mi ensayo «"Il faut que les yeux soient émus": impressionisme et symbolisme vers 1891» amplía el análisis de las conexiones que los críticos fueron capaces de establecer entre impresionismo y simbolismo en torno a 1891[10]. Al igual que en la última parte del capítulo 5 de Cézanne y el fin del impresionismo, me centro en la manera en que Octave Mirbeau relaciona el arte de Monet con el de Van Gogh. Trato de recuperar la forma de pensar de la que participaba Mirbeau, que atendía a los males que aquejaban a la sociedad moderna, a las tensiones y ansiedades que a menudo culminaban en neurastenia. Muestro que este pensamiento se tradujo en un apoyo a formas exageradas de expresión personal y afirmo que durante la época de Cézanne, los críticos dividieron la pintura en manifestaciones saludables y enfermizas. Esta reflexión sobre el arte y la salud del individuo ha de leerse en relación con la que planteo en el capítulo 13 de Cézanne y el fin del impresionismo acerca de la idea de salud cultural en general.

¿Transmitía la forma de pintar de Cézanne una sensación de salud física y mental a quienes veían sus cuadros o evocaba los típicos males sociales o personales de su época? Por lo que respecta a esta diferencia interpretativa (y, asimismo, a las distinciones entre impresionismo y simbolismo o entre realismo moderno e idealismo clásico), el arte de Cézanne poseía una sorprendente capacidad para suscitar el apoyo de críticos con opiniones antitéticas. Su pintura provoca posturas antagónicas y conserva su fondo de

ambigüedad creativa incluso en la actualidad. De ahí que mantenga su vigencia como objeto de estudio.

Notas al pie

[1] En esta parte del libro, uno de los diversos puntos de referencia que empleo para centrar el debate en torno a Cézanne es la pintura paisajística de Camille Corot. Para un comentario más amplio sobre la importancia de Corot, véase mi artículo «Corot and the Painter's Mark: Natural, Personal, Pictorial», Apollo, 147 (mayo de 1998), pp. 3-8.

[2] El conocimiento de la obra de Bernard y Denis ha crecido de manera apreciable gracias a varias publicaciones recientes: Mary Anne Stevens, Émile Bernard 1868-1941: A Pioneer of Modern Art (Amsterdam, 1990); Maurice Denis, Le Ciel et l'Arcadie, ed. a cargo de Jean-Paul Bouillon (París, 1993); Jean-Paul Bouillon, Maurice Denis (Ginebra, 1993); Guy Cogeval et alii, Maurice Denis 1870-1943 (Gante, 1994); Émile Bernard, Propos sur l'art, ed. a cargo de Anne Rivière, 2 vols. (París, 1994). He complementado mis comentarios sobre Fry de los capítulos 10 y 11 con dos ensayos: «Painting, Writing, Handwriting: Roger Fry and Paul Cézanne», en Roger Fry, Cézanne: A Study of his Development (Chicago, 1989), pp. x-xxviii; y «From Primitivist Philogeny to Formalist Ontogeny: Roger Fry and Children's Drawings», en The Innocent Eye: Essays on Children's Art and the Modern Artist, ed. a cargo de Jonathan Finberg (Princeton, 1998), pp. 157-200. También he continuado analizando la interpretación que hace Joachim Gasquet de Cézanne, que aparece brevemente en el capítulo 14; véase mi introducción a Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations, trad. de Christopher Pemberton (Londres, 1991), pp. 15-24. Para más información sobre Gasquet, véase también Paul Smith, «Joachim Gasquet, Virgil and Cézanne's Landscape: "My Beloved Landscape"», Apollo, 148 (octubre de 1988), pp. 11-23.

[3] Para la relación histórica entre las actitudes clásica, moderna y postmoderna, véanse mis ensayos «On Criticism Handling History», History of the Human Sciences, 2, n.º 1 (1989), pp. 63-87; «Phototropism (Figuring the Proper)», Studies in the History of Art, 20 (1989), pp. 161-179; «Original Copy», Common Knowledge, 3 (primavera de 1994), pp. 88-107; «Flexible Time», Art Bulletin, 76 (diciembre de 1994), pp. 583-587.

[4] He complementado mi análisis de Cézanne y Poussin (capítulo 13) con «Cézanne y Poussin: How the Modern Claims the Classic», en Cézanne and Poussin: A Symposium, ed. a cargo de Richard Kendall (Sheffield, 1993), pp. 51-68. En este artículo estudio la importancia de Eustache Le Soeur, que en el siglo XIX era considerado un pintor ingenuo y emotivo cuya obra contrastaba con el intelectualismo de Poussin.

[5] John Rewald, The History of Impressionism (Nueva York, 1961, 1973 [trad. cast.: Historia del Impresionismo, Barcelona, Seix Barral, 1972, 2 vols.]); Postimpresionism: From Van Gogh to Gauguin (Nueva York, 1962, 1978 [trad. cast.: El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin, Madrid, Alianza, 1982]); Paul Cézanne, a Biography (Nueva York, 1968). Aunque he averiguado yo mismo las fechas de cada pintura, John Rewald me ha permitido generosamente consultar sus notas sobre cronología, que en aquel entonces estaban sin publicar y que en algunos casos no coincidían con mis cálculos. El lector puede ahora consultar John Rewald, The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné, 2 vols. (Nueva York, 1996), así como reseñas mías (Art Bulletin, 80, [junio de 1998], pp. 384-389) y de Theodore Reff (Burlington Magazine, 139 [noviembre de 1997], pp. 798-802). Desde la publicación de mi libro, varios estudios documentales exhaustivos y catálogos de exposiciones importantes han facilitado enormemente la recuperación de información sobre Cézanne, el contexto impresionista y simbolista en el que vivió, y la suerte que ha corrido desde el punto de vista de la interpretación. Entre estos estudios, que son de uso general o bien guardan relación con los temas que a mí me interesan (con independencia de que esté o no de acuerdo con sus métodos y conclusiones), figuran los siguientes (los ordeno por fecha de publicación): Denis Coutagne y Bruno Ely, Cézanne au Musée d'Aix (Aix-en-Provence, 1984); John Rewald, Paul Cézanne: The Watercolors (Nueva York, 1984); Aspects of Monet: A Symposium on the Artist's Life and Times, ed. a cargo de John Rewald y Frances Weitzenhoffer (Nueva York, 1984); T. J. Clark, The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers (Nueva Yordk, 1985); John House, Monet: Nature Into Art (New Haven, 1986); Patricia Townley Mathews, Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory (Ann Arbor, 1986); The New Painting: Impressionism 1874-1886, ed. a cargo de Charles S. Moffett (San Francisco, 1986); Roger Benjamin, Matisse's «Notes of a Painter»: Criticism, Theory, and Context, 1891-1908 (Ann Arbor, 1987); Lawrence Gowing, Cézanne: The Early Years 1859-1872

(Nueva York, 1988); Robert L. Herbert, Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society (New Haven, 1988); Stephen Bann, The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition (Cambridge, 1989); Le Critique d'art en France 1850-1900, ed. a cargo de Jean-Paul Bouillon (Saint-Etienne, 1989); Mary Louise Krumrine, Paul Cézanne: The Bathers (Basel, 1989); Mary Tompkins Lewis, Cézanne's Early Imagery (Berkeley, 1989); John Rewald, Cézanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics 1891-1921 (Princeton, 1989); Debora L. Silverman, Art Nouveau in Fin-de-siécle France: Politics, Psychology and Style (Berkeley, 1989); Paul Hayes Tucker, Monet in the 90s: The Series Paintings (New Haven, 1989); Nina Athanassoglou-Kallmyer, «An Artistic and Political Manifesto for Cézanne», Art Bulletin, 72 (septiembre de 1990), pp. 484-495; David Bomford, Jo Kirby, John Leighton y Ashok Roy, Art in the Making: Impressionism (Londres, 1990); La Promenade du critique influent, ed. a cargo de Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard, Constance Naubert-Riser (París, 1990); Denis Coutagne, Paul Cézanne (París, 1990); Denis Coutagne y Bruno Ely, Sainte-Victoire Cézanne 1990 (Aix-de-Provence, 1990); Richard Verdi, Cézanne and Poussin: The Classical Vision of Landscape (Edimburgo, 1990); Norma Broude, Impressionism: A Feminist Reading (Nueva York, 1991); «Symbolisme», ed. a cargo de Jean-Paul Bouillon, Revue de l'art, n.º 96, 1992; James D. Herbert, Fauve Painting: The Making of Cultural Politics (New Haven, 1992); Michael Marlais, Conservative Echoes in Fin-de-siécle Parisian Art Criticism (University Park, Pensilvania, 1992); Virginia Spate, Claude Monet: Life and Work (Nueva York, 1992); Götz Adriani, Cézanne: Gëmalde (Colonia, 1993); Mark Antliff, Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde (Princeton, 1993); Robert L. Herbert, Monet on the Normandy Coast, Tourism and Painting, 1867-1886 (New Haven, 1994); Steven Z. Levine, Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self (Chicago, 1994); Françoise Cachin, Isabelle Cahn, Walter Feilchefeldt, Henri Loyrette y Joseph J. Rishel, Cézanne (París, 1995; Londres, 1996; Filadelfia, 1996); Philippe Dagen, Cézanne (París, 1995); Friederike Kitschen, Paul Cézanne: Stilleben (Stuttgart, 1995); Jean-Claude Lebensztejn, Les Couilles de Cézanne (París, 1995); Pavel Machotka, Cézanne: Landscape into Art (New Haven, 1996); Cézanne aujourd'hui, ed. a cargo de Françocise Cachin, Henri Loyrette y Stéphen

Guégan (París, 1997); Classic Cézanne, ed. a cargo de Terence Maloon (Sydney, 1998).

[6] Entre los estudios análogos al mío realizados por otros autores y relacionados con temas que a mí me interesan, véanse, por ejemplo: John House, «Manet's Naïveté», en Juliet Wilson Bareau, The Hidden Face of Manet (Londres, 1986, pp. 1-19); y Albert Boime, «Political Signification and Ambiguity in the Oil Sketch», Arts, 62 (septiembre de 1987), pp. 41-45. Cuando acabé de escribir Cézanne y el fin del impresionismo, no conocía tres estudios de gran importancia: Philip Jounod, Transparence et opacité: Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne (Lausana, 1976); Michel Thévoz, L'Académisme et ses fantasmes (París, 1980); Anthea Callen, Techniques of the Impressionists (Secaucus, 1982).

[7] Hay excepciones, por supuesto: por ejemplo, la interpretación que hace Ann Bermingham del estilo paisajístico de Constable, que presenta paralelos con la que hago yo de la representación impresionista de la espontaneidad; véase Ann Bermingham, «Reading Constable», Art History, 10 (marzo de 1987), pp. 38-58. El estudio de Bermingham y el mío se inspiran en las distinciones establecidas por Albert Boime en The Academy and French Painting in the Nineteenth Century (Nueva York, 1971). También constituye una excepción el artículo de Paul Smith «"Parbleu": Pissarro and the Political Colour of an Original Vision», Art History, 15 (junio de 1992), pp. 223-247.

[8] Véase The Language of Art history, ed. a cargo de Salim Kemal e Ivan Gaskell (Cambridge, 1991), pp. 129-180.

[9] Véase respectivamente Framing France: Essays on the Representation of Landscape in France, 1870-1914, ed. a cargo de Richard Thompson (Manchester, 1998), pp. 59-80; y Classic Cézanne, pp. 13-27.

[10] Publicado por primera vez en Revue de l'art, 96 (1922), pp. 24-30; posteriormente se publicó en una versión ampliada con el título «To Move the Eyes: Impressionism, Symbolism, and Well-Being, c. 1891», en Impressions of French Modernity: Art and Literature in France 1850-1900, ed. a cargo de Richard Hobbs (Manchester, 1998), pp. 190-210. He centrado mi atención en Pissarro en un artículo estrechamente relacionado con éste:

«The Work of Painting: Camille Pissarro and Symbolism», Apollo, 136 (noviembre de 1992), pp. 307-310.

PRIMERA PARTE

El fin del impresionismo

Son impresionistas no porque reproduzcan el paisaje,

sino porque reproducen la sensación que causa el paisaje.

Jules Antoine Castagnary, 1874[1]

Notas al pie

[1] Jules Antoine Castagnary, «Exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes», Le Siècle, 29 de abril de 1874, reeditado en Hélène Adhémar, «L'Exposition de 1874 chez Nadar (rétrospective documentaire)», Centenaire de l'impressionnisme (París, 1974), p. 265.

Capítulo 1

Introducción: la subjetividad del impresionismo

A lo largo de toda su trayectoria profesional, el crítico Jules Antoine Castagnary expuso ante el público francés los temas que planteaba el arte «naturalista». Mientras hacía la crítica del Salón de 1863, definió la école naturaliste como una expresión de la vida de la época; posteriormente reclamaría en repetidas ocasiones una manera honesta y directa de pintar que reflejara al hombre moderno en la sociedad moderna[2]. Cuando vio las obras de un grupo distinto formado en 1874 con el nombre de «independientes», centró su atención en varios pintores jóvenes: Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Degas y Morisot. El critico afirmó que tanto a estos pintores como a algunos otros más se les debería designar con el «nuevo nombre de impresionistas . Son impresionistas no porque reproduzcan el paisaje, sino porque reproducen la sensación que causa el paisaje». La afirmación de Castagnary parece constituir el primer intento serio de definir «impresionismo» por parte de un crítico dispuesto favorablemente hacia él y familiarizado con sus dimensiones técnicas, filosóficas y psicológicas[3]. No obstante, su observación no resulta nada clara, puesto que alude a una distinción entre el mundo natural, el «paisaje» que existe con independencia de la percepción o experiencia que tenga uno de él, y la «sensación que causa» este paisaje. ¿Está al alcance de todo el mundo esta sensación? ¿O cada pintor ve necesariamente el paisaje de forma distinta a los demás? ¿Se aparta el nuevo «impresionismo» del «naturalismo»?

John Rewald, cuya History of Impressionisn continúa siendo la fuente de información más completa acerca del movimiento, cita la observación de Castagnary junto con su propio análisis de la primera exposición impresionista y la trascendencia que tuvo el nuevo estilo[4]. Pero la interpretación de Rewald no resuelve la ambigüedad que plantea la definición de Castagnary. En su opinión, los impresionistas «renunciaron incluso a la pretensión de recrear la realidad. Al rechazar la objetividad del realismo, seleccionaron un elemento de la realidad (la luz) para interpretar toda la naturaleza [...] los impresionistas sabían que habían dado un gran

paso hacia delante en la representación de la naturaleza»[5]. Basándose en un análisis anterior de Lionello Venturi, Rewald sostiene, en efecto, que los impresionistas representan una luz vista directa o inmediatamente en lugar de objetos situados en el espacio y vistos de forma indirecta por medio de una interpretación de pautas lumínicas[6]. Sus logros dependen de «la atenta observación de la luz coloreada que aparece en una escena en un determinado momento»[7]. Quedan muchas preguntas por contestar. ¿La luz que uno observa está objetivamente al alcance de todo el mundo? ¿La ve cada observador de forma diferente? Si la luz forma parte de la «realidad objetiva», ¿por qué el impresionismo no guarda relación con el «realismo» convencional? Y si las sensaciones son subjetivas, ¿qué se entiende por observación «atenta»? ¿Qué criterio hay que aplicar para que se la pueda considerar una observación exacta?

La fuerza acumulativa del comentario de Rewald empuja al impresionismo en la dirección de un arte basado en una observación objetiva o «exacta», si no de la naturaleza (el «paisaje»), al menos de la sensación que tiene uno de la luz; y esta luz es descrita como si estuviera al alcance de todo el mundo. Aunque esta valoración del impresionismo es representativa de los estudios recientes sobre el tema, en realidad no se corresponde con la postura que tomó Castagnary, que constituye una de las fuentes de información más importantes sobre las preocupaciones ideológicas de la época. Su críptica definición del impresionismo resulta matizada de manera considerable por una observación que añade casi de inmediato y que no cita casi ningún especialista: «[los impresionistas] abandonan la realidad y se adentran de lleno en el idealismo». Para Castagnary, el «idealismo» no equivalía a un mundo de universales situado detrás del mundo de las apariencias o la «realidad», sino más bien a un mundo de ideales, sensaciones e imaginación de carácter personal, un mundo que él asociaba a los objetivos de los antiguos románticos. El crítico sostenía que los impresionistas sólo se diferenciaban de sus predecesores en su exageración de una técnica abocetada, «le non fini». Para Castagnary, la reproducción de una «impresión» provisional y abocetada constituía una forma de expresión adecuada para determinados temas artísticos, pero no para otros. A quienes «buscan la impresión en exceso», les advertía (poniendo a Cézanne como ejemplo) lo siguiente:

De idealización en idealización, llegarán a ese punto del romanticismo sin límites en el que la naturaleza no es sino un pretexto para los sueños y la imaginación se torna incapaz de formular nada que no sean fantasías subjetivas personales, sin eco alguno de un saber general, puesto que no se someten a reglas y no pueden ser comprobadas en la realidad de ninguna manera[8].

Aquí Castagnary parece establecer una distinción clave con respecto a la psicología de su contemporáneo, Hippolyte Taine. De forma implícita, compara la sensación generada en contacto con el mundo exterior (esto es: una sensación sujeta a la comprobación de otros, que Taine denominaba irónicamente «hallucination vraie») con la sensación de los sueños y las fantasías, que es completamente personal e idiosincrásica[9]. Para Castagnary, concentrarse en la impresión, en la sensación personal «idealizada», sólo puede conducir a una subjetividad extrema, no, como afirman Rewald y otros, a la «representación de la naturaleza». Castagnary temía que el impresionismo pudiera desembocar en un alejamiento del naturalismo y su reflejo de los valores humanos y las condiciones sociales; que pudiera, de hecho, constituir una vuelta al romanticismo fantástico que él mismo había rechazado furibundamente[10].

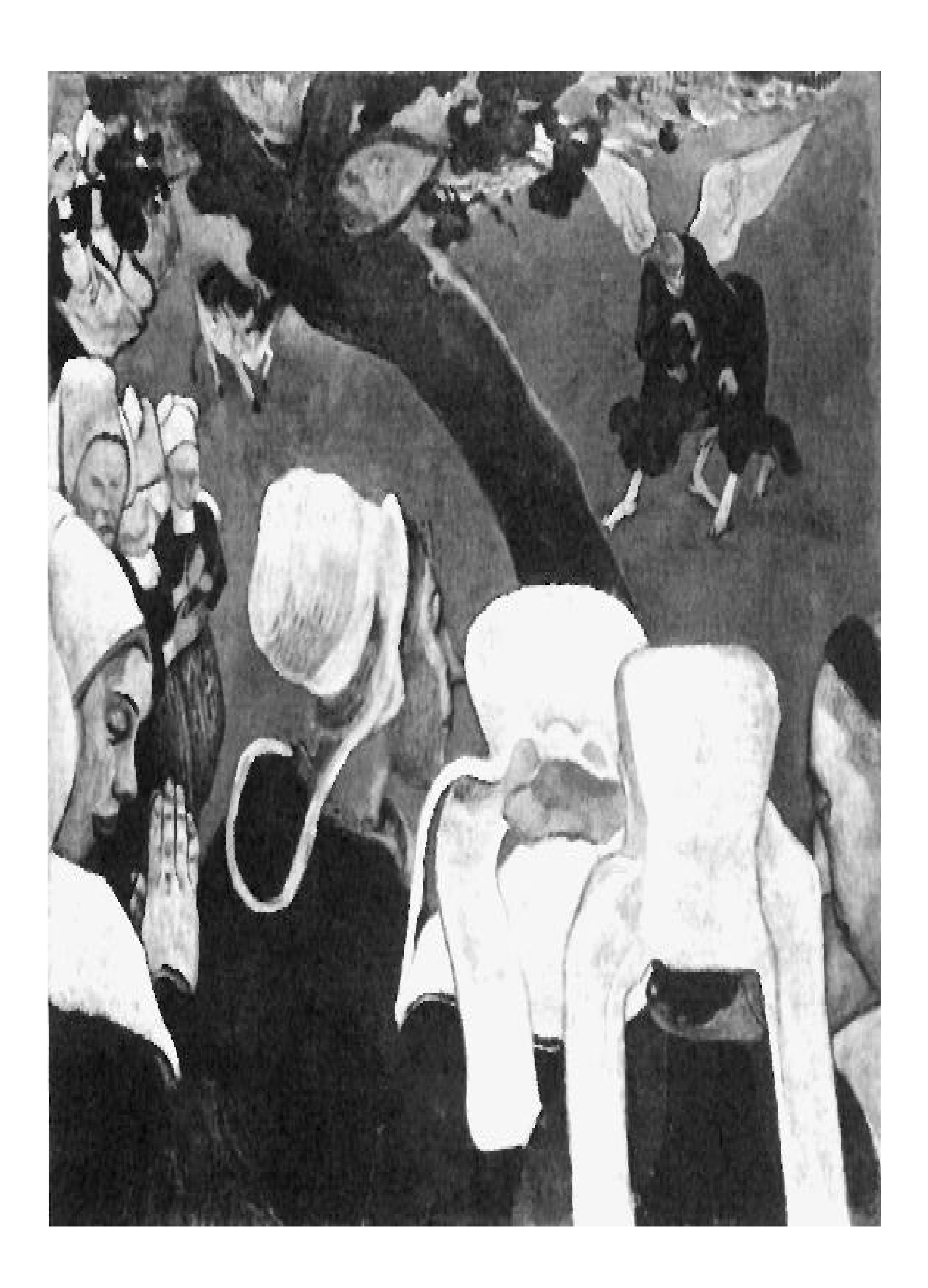
¿Fue la reacción de Castagnary al impresionismo anómala e idiosincrásica, o tenía algún fundamento o posibilidad de ser comprobada en las intenciones de los pintores o las creencias de la época? Desde luego, numerosos pintores y críticos de finales del siglo XIX consideraban que el impresionismo era un arte que retrataba la naturaleza y la vida moderna, pero también expresaban una y otra vez la opinión de que se trataba de un arte de índole sumamente personal que no se podía juzgar conforme a los conocidos criterios que permitían valorar desde logrados cuadros académicos hasta fotografías aparentemente automáticas y objetivas. Para numerosos pintores y críticos, la pintura impresionista parecía al mismo tiempo objetiva y subjetiva. Hoy no se alzanza a comprender cómo era posible esto, ni tampoco, en consecuencia, la relación entre arte impresionista y arte simbolista. Para muchos el simbolismo encarnaba una subjetividad extrema; era un arte de la «idealización» y la «fantasía», un arte con el que Castagnary no podía estar de acuerdo. Pero, como señalaba el propio Castagnary, el impresionismo también podía ser un arte de la subjetividad. Cuando quede clara la idea de

la subjetividad y la idealización que tenían los impresionistas, quedará claro asimismo el significado que poseía su arte para los simbolistas.

* * *

El «simbolismo» del que hablaban los críticos en torno a 1890 era fruto, en primer lugar, de varios poetas y escritores jóvenes que trataban de encontrar su lugar en la historia de las escuelas literarias. En general, buscaban librarse de los motivos temáticos dominantes en muchos de sus inmediatos predecesores (Zola, por ejemplo), quienes, según estos jóvenes escritores, sólo habían retratado los aspectos materiales de la cultura y la sociedad. La generación joven buscaba un style y unos temas nuevos, un estilo consistente en un lenguaje depurado en el que la acción de las palabras tuviese tan pocas trabas como la de la imaginación artística más liberada. En un artículo de agosto de 1885, el poeta Jean Moréas acuñó el término symboliste para designar a la nueva escuela de literatura; entre los «simbolistas» figuraban Mallarmé, Verlaine y él mismo[11]. Un año más tarde aproximadamente, Moréas publico el manifiesto simbolista, en el que subrayaba que la nueva poesía había de suscitar «ideas» inmateriales mediante una desviación (o deformación) de la visión «objetiva» de los naturalistas[12]. Moréas y los otros jóvenes simbolistas tenían una actitud sumamente polémica y buscaban la atención del público mediante numerosas y efímeras publicaciones; además estaban a menudo en desacuerdo unos con otros, pues cada grupo o individuo pugnaba por destacarse entre los demás. Por lo visto, sus disputas eran con frecuencia bastante artificiales, ya que tenían más ideas en común de lo que estaban dispuestos a reconocer[13]. De este círculo de poetas y críticos surgieron dos figuras de singular importancia para la historia del arte. La primera fue Félix Fénéon, responsable de definir públicamente la ruptura que suponía Seurat entre su propia forma de arte idealizado y la de los impresionistas anteriores[14]. La segunda, Albert Aurier, que fue el primer defensor de Van Gogh y Gauguin y en 1891 formuló la definición básica del «simbolismo en la pintura»; esta inteligencia precoz se inspiró en sus propios conocimientos de literatura y las artes plásticas, así como en sus estudios de estética y teoría de la crítica[15].

Aurier había dirigido su atención hacia Gauguin gracias a Émile Bernard, un joven pintor que había hecho campaña para dar publicidad a lo que él y Gauguin habían empezado llamando pintura «sintética» o «sintetista». Bernard consideraba a Gauguin, que era mayor que él, un guía espiritual. Dueño de una inventiva fuera de lo común y de una enorme facilidad para la interpretación teórica, es posible que el joven sugiriera a Gauguin tantas cosas como éste a él. Al final, sobre todo después de que Aurier proclamara a Gauguin el creador e inspirador del nuevo «simbolismo en pintura», Bernard, desairado, acabó poniendo en tela de juicio la prominencia de Gauguin y afirmó que él había representado una influencia fundamental en la formación del estilo. Gauguin, por su parte, no mostró ningún tipo de contemplaciones y tildó a Bernard de imitador carente de originalidad[16]. Aunque Gauguin era el pintor con más talento de los dos, no está del todo claro en qué medida aprendió de Bernard[17]. En 1888 trabajaron los dos en estrecha colaboración (y mantuvieron además un contacto directo con Van Gogh), y el estilo con el que pintaron aquel año se ha considerado desde entonces característico del «sintetismo» o arte de orientación simbolista desarrollado por miembros de la generación posterior a la de los impresionistas. La lucha de Jacob con el ángel (Visión después del sermón), de Gauguin (1888; il. 1), es el ejemplo más conocido: muestra la representación simplificada de volúmenes, los amplios contornos y las zonas de colores uniformes y sin modelar que para Aurier y otros expresaban la fuerza motivadora de una «idea» o visión mística. Esta pintura parecía alejarse de la observación de una realidad mundana y externa, para revelar, mediante un depurado lenguaje de formas visuales, el mundo de las correspondencias simbólicas[18].



1. Paul Gauguin, La lucha de Jacob con l ángel (Visión después del sermón), 1888. The National Gallery of Scotland, Edimburgo.

En 1889 Gauguin expuso la Visión después del sermón y otras obras en el Café Volpini, fuera del recinto de la Exposition universelle . Bernard y varias personas más asociadas a él colgaron sus cuadros en la misma sala con idea de suscitar la reacción de la crítica. Los pintores se llamaban a sí mismos el groupe impressioniste et synthétiste[19]. En su descripción de lo sucedido, Rewald señala que posiblemente fuera Aurier quien sugiriera este nombre; el resultado fue que muchos asistentes a la exposición del Volpini disociaron los dos términos y se preguntaron quién era «impresionista» y quién era «sintetista». No obstante, en aquella época y también más tarde, Gauguin empleó el término «impresionista» para referirse a su manera de pintar y al arte de vanguardia en general, sin dejar por ello de expresar su interés en la «synthèse»[20]. Le correspondió a Aurier establecer la distinción formal; en 1891, en su ensayo sobre Gauguin, afirmó que el carácter sintético, la expresión de una «idea» inmaterial en formas visibles y materiales, vinculaba definitivamente su obra a los objetivos del simbolismo literario (por contraposición a los del naturalismo o el impresionismo). Con posterioridad, Maurice Denis y otros pintores y críticos simbolistas emplearían habitualmente los términos synthétisme y symbolisme como sinónimos; en sus escritos sobre Gauguin, Denis afirmaría que el «synthétisme [en pintura] pasó a ser, debido al contacto con las figuras literarias, symbolisme»[21]. Entre estas «figuras literarias» se encontraban Stéphane Mallarmé, Gustave Kahn, Jean Moréas, Charles Morice, Félix Féneon y, por supuesto, Albert Aurier[22].

Un año antes de la publicación de sus comentarios sobre Gauguin, Aurier escribió un penetrante ensayo sobre Van Gogh en el que también definía a éste como simbolista. En opinión del crítico, Van Gogh consideraba que los medios materiales que empleaba (el color y la línea) eran «expresivos», no imitativos, y «procedimientos [procédés] de simbolización», «una especie de lenguaje maravilloso destinado a traducir la idea»[23]. Ésta era la esencia del «simbolismo en pintura»: servirse de los medios pictóricos para expresar «ideas» y no para representar objetos. Aurier escribió en su ensayo sobre

Gauguin que, mediante la simplificación y reducción de elementos lineales y cromáticos, los recursos técnicos del pintor deberían convertirse en «signos [...] las letras de un inmenso alfabeto con el que sólo puede escribir un hombre genial». El sentido que el crítico daba a «idea» era neoplátonico y místico: una esencia, una verdad eterna y universal que cabía conocer mediante la contemplación de su signo o símbolo. En opinión de Aurier, los pintores pasaban a ser profetas o visionarios; no se limitaban a las apariencias inmediatas como los impresionistas y los realistas, ni creaban imágenes idealizadas de carácter convencional. Por esta razón, el crítico optó por llamar el arte de Gauguin idéiste, no idéaliste: el arte «idealista» era competencia de la academia, un arte de una «objetividad convencional» tan ligada a la reproducción de objetos (por contraposición a «signos») como el realismo[24]. En su breve texto, Aurier afirmaba que cabía definir el arte de Gauguin con cinco términos afines: era idéiste, symboliste, synthétique, subjective y décorative[25].

Así pues, el arte simbolista de Gauguin era «subjetivo» en varios sentidos. Para Aurier, revelaba ante todo la «idea percibida por el sujeto». El crítico insistía en que a Gauguin no se le podía considerar impresionista. No obstante, al definir la naturaleza del impresionismo, aclaraba que ese arte también era subjetivo[26]. Más adelante estudio con más detalle la posición de Aurier y otros con respecto a este tema; el gran número de pruebas documentales indica que, tal como se entendían hacia 1890, el simbolismo y el impresionismo no eran antitéticos, sobre todo si con el término «impresionismo» se designa al arte de Monet, Renoir, Pissarro y los pintores estrechamente relacionados con ellos. A pesar del interés de Aurier y otros por identificar un grupo bien diferenciado de simbolistas, no es posible contraponer el simbolismo y el impresionismo si se tienen en cuenta muchos de los temas fundamentales de la crítica.

Cuando los críticos y los pintores simbolistas atacaban a los pintores definidos como «impresionistas», «naturalistas» o «realistas», en general no pensaban en artistas como Monet, Renoir o Pissarro. De hecho, Aurier elogió a los que él denominaba «impresionistas» (en concreto a Manet, Degas, Cézanne, Monet, Sisley, Pissarro y Renoir) por sus «intentos de lograr una síntesis expresiva». Rechazó airadamente a un grupo diferente de naturalistas en el que se encontraban Jean Béraud, que disfrutó de una gran popularidad (un pintor de la vie moderne ; il. 2), Bouguereau (conocido por

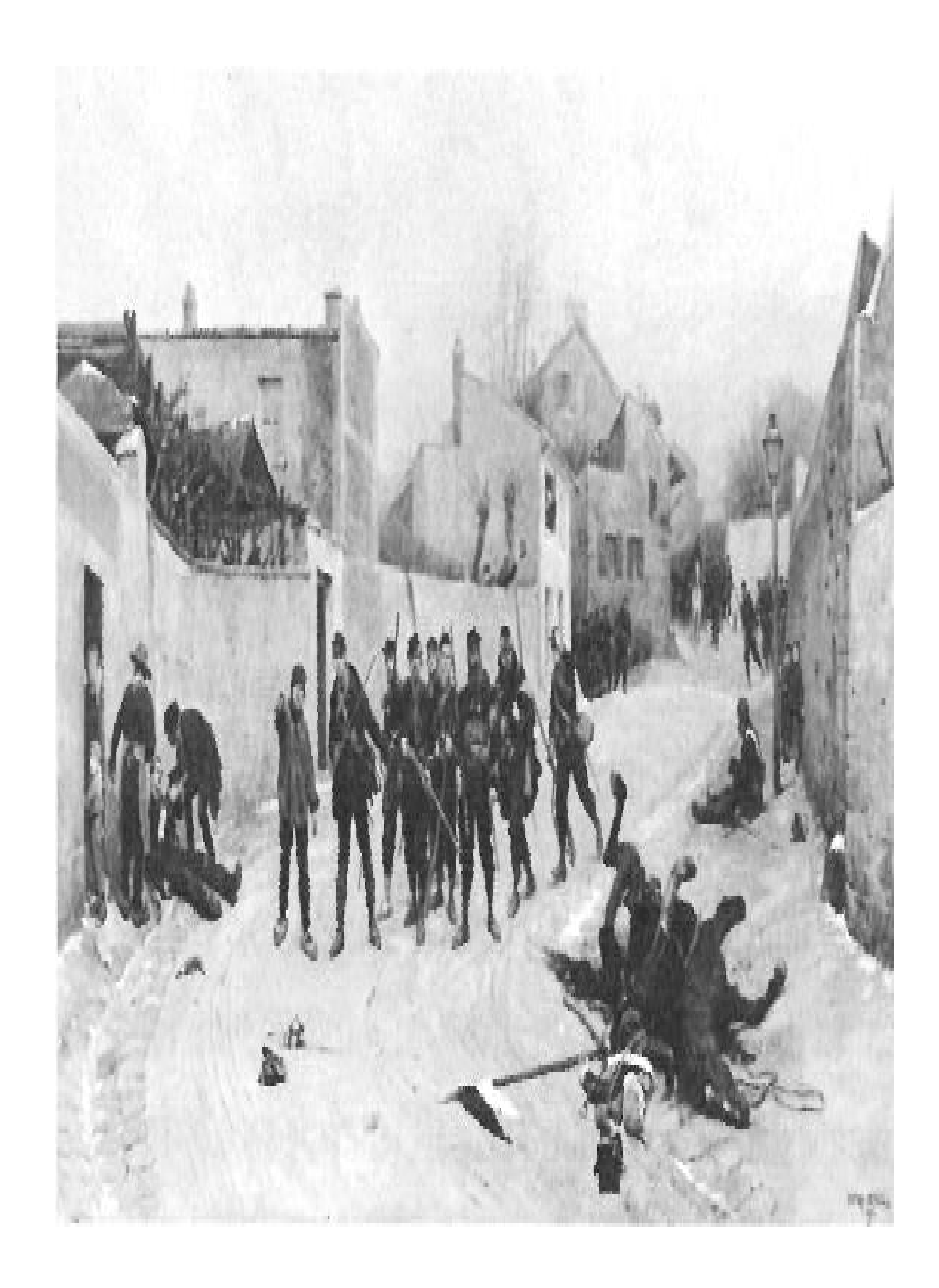
pintar grupos de figuras sumamente realistas; il. 4); y Detaille (que reproducía escenas militares; il. 3)[27]. A estos tres pintores Aurier y Maurice Denis no tendrían inconveniente en añadir al respetado maestro de Detaille, Meissonier (fallecido en 1891), el meticuloso reproductor de detalles (il. 5). Aurier exclamó en una ocasión: «Juraría que la lente de [el fotógrafo] Nadar tiene más alma [que Meissonier]»[28]. Béraud, Detaille, Bouguereau y Meissonier no eran pintores tradicionales de ennoblecedores temas idealizados, sino, más bien, en sentido lato, naturalistas, realistas e incluso «impresionistas». Para los críticos simbolistas, sus obras carecían de «alma» o emoción y se veían limitadas por el convencionalismo de su técnica y el propósito materialista de imitar la naturaleza. En cambio, de impresionistas como Monet y Renoir opinaban que habían desarrollado un procedimiento técnico mucho más libre que les permitía expresar emociones personales. En consecuencia, Monet y el simbolista Gauguin podían tener admiradores y amigos literatos comunes. Además, Gauguin era de hecho alumno de Pissarro y Cézanne. Por si fuera poco, tanto los simbolistas como los impresionistas consideraban que estaban apropiándose de aspectos de la tradición romántica francesa; ambos grupos valoraban las obras de Delacroix, Stendhal y Baudelaire.

Para numerosos pintores y críticos, el impresionismo parecía confundirse tan fácilmente con el simbolismo que cabía detectar elementos simbolistas en lo que, desde un punto de vista histórico anterior, hubiera sido considerado impresionismo puro[29]. En 1982 Maurice Denis no sabía decir si el arte de Renoir había que calificarlo de idéaliste o de naturaliste . En su opinión, Renoir se contentaba con «expresar sus emociones personales, toda la naturaleza y todo el sueño con su técnica personal»[30]. Otro crítico asociado a las publicaciones simbolistas veía en las obras de Pissarro indicios de una «síntesis filosófica» y, en 1895, se decía que la pintura de Monet había evolucionado hacia «le surnaturel de la nature»[31]. Es más, Steven Levin y Grace Seiberling han mostrado en estudios recientes que durante la década de los noventa, el denominado arte impresionista de Monet era interpretado a menudo en clave simbolista[32]. Previamente, en su estudio general del impresionismo, Pierre Francastel llamó la atención sobre los elementos simbolistas y «panteístas» en Monet (y también en Renoir y Degas). El crítico observaba que «las definiciones dadas por los simbolistas a su arte poético son curiosamente aplicables al de Monet [...]. El impresionismo

constituye una vuelta a la poesía personal proscrita tanto por los parnasianos como por los realistas». Francastel se servía de un modo de interpretación sugerido por Gustave Geffroy en sus publicaciones sobre Monet y el impresionismo, principalmente las aparecidas durante la década de los noventa, época en que Geoffroy se reunió en numerosas ocasiones con Monet en Giverny[33].



2. Jean Béraud, La iglesia de Saint-Philippe-du-Roule, 1877, The Metropolitan Museum of Art. Donación del señor y la señora Jaffe, 1955.



3. Jean Baptiste Édouard Detaille, En reconnaissance, 1876. Yale University Art Gallery. Donación de C. Ruxton Love, hijo, 1925.



4. William Adolphe Bouguereau, Bañistas, 1884. Por gentileza del Art Institute of Chicago.



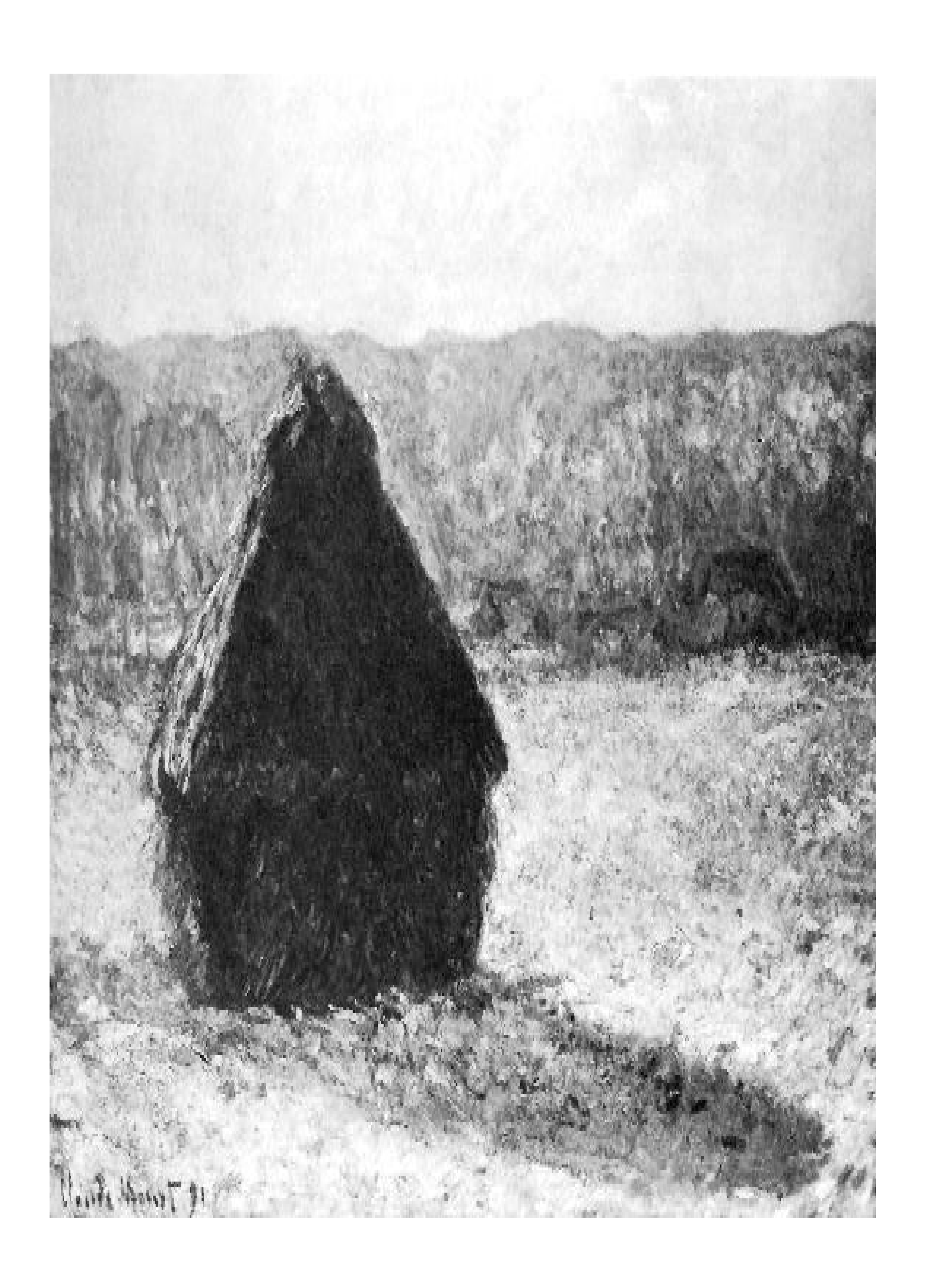
5. Jean-Louis Ernest Meissonier, Friedland, 1807, 1875. The Metropopitan Museum of Art. Donación de Henry Hilton, 1887 (87.20.1).

En los años noventa, el arte de Cézanne, al igual que el de Monet, era interpretado en clave simbolista e impresionista. Por un lado, se veía como un arte naturalista, como la expresión personal del temperamento del pintor y, por otra, como un arte dotado de una intensa emoción que buscaba la expresión de verdades fundamentales y universales. Aunque en el caso de Monet cabía afirmar que era exclusivamente su obra más reciente (las series de cuadros de vivos colores y composición extremadamente simplificada como Los almiares, por ejemplo) la que había provocado la reacción de los simbolistas, no cabía decir lo mismo sobre Cézanne. El hecho de que algunos lo viesen como un impresionista, mientras que para otros era un simbolista, se debía a que estaban familiarizados con el conjunto de su obra desde la década de los sesenta (sus años de formación) en adelante. Como se trataba de una figura oscura cuya pintura no había sido objeto de prácticamente ningún comentario importante antes de la década de los noventa, los críticos solían tener en cuenta la totalidad de su obra, en lugar de destacar avances recientes para compararlos con logros anteriores. En la tercera parte sostengo que Cézanne veía el conjunto de su trabajo, la obra de toda su vida, como el producto de la «sensación» impresionista. Sin embargo, en la década de los noventa, servía claramente de modelo para los jóvenes simbolistas.

En 1896 André Mellerio publicó un breve estudio titulado Le Mouvement idéaliste en peinture . En él analizaba el círculo de los simbolistas y, si bien prefería el término idéaliste al de idéiste, se inspiraba en Aurier para hacer observaciones teóricas de carácter general. Mellerio señalaba que Cézanne era «muy respetado» por la generación más joven[34]. Aunque hacía hincapié en la relación del pintor con el «idealismo» o el simbolismo, el crítico daba una descripción de su pintura que la acercaba a los intereses de los impresionistas y los simbolistas:

Cézanne combina lo ingenuo y lo refinado; presenta la naturaleza según una visión propia en la que la yuxtaposición de colores [y] una determinada disposición de líneas hace que su pintura, que es de una gran inmediatez, parezca una síntesis de colores y formas [presentadas] con su belleza intrínseca. Cabría decir que desea restituir intacto a cada objeto, evitando que la práctica del arte atenúe su fuerza primigenia, su resplandor esencial y verdadero[35].

La descripción que hace Mellerio de Cézanne es ambivalente en el buen sentido de la palabra. Se ajusta a dos puntos de vista: la idea de que la visión sea la «propia» del pintor cabe relacionarla con el concepto impresionista de temperamento; y la «yuxtaposición de colores» se puede ver como el recurso técnico básico de los impresionistas. Sin embargo, la «disposición de líneas» y la «síntesis de colores y formas» resulta más fácil de asociar con el simbolismo, al igual, claro está, que el propósito de revelar la esencia de un objeto. Resulta significativo que Mellerio hable también de una conjunción de ingenuidad y refinamiento, algo que habrían valorado tanto impresionistas como simbolistas. Pissarro, por ejemplo, comparaba a Cézanne con un sauvage refiné[36]. Además, tanto impresionistas como simbolistas buscaban de manera consciente la misma libertad con respecto a las «prácticas de arte» convencionales que (según Mellerio) había alcanzado Cézanne. De hecho, Mellerio atribuía a los impresionistas el mérito de haber sido los pioneros en la «liberación de la personalidad artística oprimida por unas normas restrictivas y una enseñanza limitada». A su vez, elogiaba a los simbolistas por haber ahondado en lo conseguido por los impresionistas y haber seguir avanzando por ese camino[37].



6. Claude Monet, Almiar, efecto de nieve, la mañana, 1891. Por gentileza del Museum of Fine Arts, Boston. Donación de Aimee y Rosamund Lamb en memoria del señor y la señora Lamb.

En los textos de muchos otros autores de la época podemos encontrar comentarios críticos en los que se combinan las terminologías e incluso las prácticas propias del impresionismo y el simbolismo. Estos comentarios ponen de manifiesto hasta qué punto se consideraban los objetivos de los pintores impresionistas próximos a los de lo simbolistas. El ensayo preliminar de Gustave Geffroy para la exposición de la serie de Monet Almiares (1891; il. 6) constituye un ejemplo revelador. Geffroy, buen amigo del pintor, opinaba que los colores y las formas de Monet eran semejantes a gestos que expresaban emociones y daba a entender que en sus cuadros cabía apreciar un contenido simbólico. No obstante, al igual que los impresionistas, Monet «da la sensación de un instante fugaz» y es un «inquieto observador de momentos». Se trata de un «pintor sutil y poderoso», concluía Geffroy, «instintivo y lleno de matices [instinctif et nuancé]. Además es un gran poeta panteísta». Es decir, el pintor revela el espíritu o la emoción de la naturaleza en su conjunto; capta verdades tanto permanentes y universales como efímeras y particulares. Es más, al igual que Mellerio con respecto a Cézanne, Geffroy dice que Monet es al mismo tiempo ingenuo y refinado y que, si bien carece de una preparación convencional, es un maestro de los procedimientos técnicos[38].

El joven crítico Georges Lecomte, que mantenía una estrecha relación tanto con Geoffrey como con Félix Fénéon, puso en 1892 estos complejos juicios sobre Monet, Cézanne y otros destacados impresionistas en un contexto histórico general al hablar de la «evolución impresionista». Lecomte sostenía que los impresionistas habían buscado en un principio reproducir lugares y condiciones atmosféricas concretas, pero que «paulatinamente fueron apartándose de la realidad [...]; hicieron composiciones alejadas de la naturaleza a fin de alcanzar una armonía total». El crítico consideraba esto una «evolución» muy natural que no exigía una reorientación radical: «La evolución de la que se enorgullecen [los simbolistas] dio comienzo mucho antes con los impresionistas»[39]. A diferencia de Lecomte y de muchos otros

miembros de su generación, casi ningún historiador reciente ha visto el paso del estilo impresionista al simbolista (o «postimpresionista») como un fenómeno tan natural; al contrario, lo consideran un suceso casi traumático, pues sostienen que durante la década de los ochenta el impresionismo sufrió una «crisis»[40]. Sin embargo, al hablar de una transición natural, Lecomte señaló específicamente el mismo conjunto de cambios estilísticos que los historiadores recientes han juzgado problemáticos en el arte impresionista de la década de los ochenta; Cézanne y Pissarro llevan a cabo una simplificación decorativa del color y el diseño lineal; Renoir se dedica a «la belleza de líneas y el modelado de la anatomía humana»; y, en un grado aún mayor, Monet «abstrae de una multitud de apariencias el carácter duradero de las cosas, al tiempo que acentúa el significado y la belleza decorativa mediante reproducciones más sintéticas y reflexivas». Según Lecomte, los jovenes simbolistas se inspiraron en el estilo desarrollado por Monet y, aún en mayor medida, en las «síntesis y simplicaciones de color» de Cézanne. Fue el impresionismo quien engendró al simbolismo; el impresionismo propiamente dicho no fue una simple copia de la realidad material o de su apariencia sin filtrar, sino un arte que expresó «emociones íntimas de orden intelectual»[41].

* * *

No es mi intención analizar si los impresionistas consideraron o no la década de los ochenta un periodo de crisis o transición radical. Existen múltiples testimonios que indican que ésta fue para ellos una época de profunda autocrítica[42]. Lo que deseo, más bien, es estudiar el impresionismo y el simbolismo sobre la base de unos principios fundamentales que pueden aclarar la relación entre estos estilos artísticos. De este modo debería resultar evidente que el impresionismo no estuvo libre ni siquiera en su forma inicial de las preocupaciones que más adelante se asociarían al simbolismo y que, aunque los dos estilos fuesen contrarios en algunos aspectos, los puntos que tenían en común posiblemente fueran igual o más importantes que ellos. Tal como señalaron críticos como Lecomte y Mellerio, el impresionismo, en apariencia un estudio de la naturaleza exterior, pudo desembocar en un simbolismo más abstracto y subjetivo. A mi modo de ver, no es posible entender el arte impresionista de manera cabal si no se tiene en cuenta su

subjetividad (el elemento que captó la atención de Castagnary y de otros críticos de la primera época) y su definición de «verdad».

Tanto el arte impresionista como el simbolista constituyeron ejemplos de formas de investigar el mundo, de descubrir lo real o verdadero, de sentir la vida. El modo de percibir, de ver, tuvo para el pintor impresionista o simbolista una importancia mucho mayor que lo que veía o la imagen que presentaba. En este sentido tanto impresionistas como simbolistas se opusieron a lo que ellos consideraban arte «académico», y es que este arte hallaba su realidad y su verdad en el objeto que él mismo creaba (representaba), cuyo carácter venía determinado por las normas de la academia y por un procedimiento técnico estandarizado. La «academia» (ya se la considerara un grupo elitista formado por pintores o el conjunto de los miembros de una cultura institucionalizada) normalizaba la «visión» mediante un código (técnico) propio de representación. El código se mantenía como un mecanismo mediador fundamental, porque, sin él, uno no podía ni interpretar ni plasmar la visión. En cambio, los impresionistas y los simbolistas buscaban la esquiva y quizá quimérica inmediatez. La «impresión» de los impresionistas, al igual que el «símbolo» de los simbolistas, representaba una visión y una realidad que, idealmente, no suponían mediación cultural o extrapersonal alguna. La verdad que buscaban los impresionistas podía hallarse en cualquier acto de percepción que tuviera (o pareciera tener) el carácter idiosincrásico asociado a una «impresión» personal y espontánea. No obstante, la impresión, en cuanto imagen u objeto de visión, no constituía el fin del arte impresionista, sino el medio para alcanzar dicho fin, el medio para tener una experiencia mediante la cual lo verdadero pudiera ser aprehendido al ser visto.

Al describir el impresionismo, los historiadores del siglo XX han planteado que la meta del pintor era una representación de la naturaleza más «exacta» y «objetiva», y han relacionado con dicha objetividad la reproducción de la impresión[43]. Hacer hincapié en la verdad objetiva o en la fidelidad a una naturaleza al alcance de todo el mundo supone una simplificación excesiva y una tergiversación de la decisiva idea impresionista de «verdad». Además, por enigmático que parezca, los historiadores más recientes han asociado el impresionismo al «positivismo» o «positivismo comteano». El término positivismo significa tantas cosas que es necesario precisar qué sentido se le quiere dar antes de emplearlo. El tipo concreto de positivismo que tiene su

origen en Auguste Comte se opone claramente a un arte basado en la mera observación o el realismo: si el impresionismo no hubiera sido más que un arte de la observación directa, no habría satisfecho a Comte.

Buena parte del curso que sigue mi estudio en la primera parte se ha visto condicionada tanto por los puntos de concentración como por las zonas desatendidas en el enorme conjunto de investigaciones académicas realizadas hasta ahora. A pesar de la profunda atención que a menudo se ha prestado a este tema tan amplio, apenas se han formulado definiciones básicas que permitan que la teoría pueda atender a la práctica artística. Para definir la relación entre impresionismo y simbolismo, es preciso definir antes el impresionismo.

Notas al pie

[2] Castagnary incluía en la escuela naturalista a pintores como Daubigny (conocido por su «verite d’impression») y Courbet (conocido por representar «ce qu’il voit»). Entre quienes participaron en el Salon des Refusés, admiraba a paisajistas como Chintreuil y Jongkind. Más tarde afirmaría que se había equivocado al llamar «escuela» al naturalismo, pues no constituía «une manière conventionnelle et arbitraire de voir». Véase Jules Antoine Castagnary «Salon de 1863», «Salon des Refusés» (1863), «Salon de 1868», Salons, 2 vols. (París, 1892), 1, pp. 104-5, 145, 149, 163, 170, 291.

[3] Louis Leroy había publicado cuatro días antes en la revista Le Charivari una crítica satírica de la exposición . En general, se le considera el primero en utilizar el término «impressionist» en una publicación. Cf. la opinión de Monet a este respecto en T. Taboureux, «Claude Monet», La Vie moderne, 12 de junio de 1880, reeditado en Lionello Venturi, Les Archives de l’impressionnisme, 2 vols. (París, 1939), 2, p. 340. Cf. también las memorias de Paul Durand-Ruel, ibíd., 2, p. 200.

[4] John Rewald, The History of Impressionism (Nueva York, 1961), p. 330.

[5] Ibíd., p. 338.

[6] Lionello Venturi, «The Aesthetic Idea of Impressionism», Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1 (primavera 1941), pp. 34-45.

[7] Rewald, Impressionism, p. 338.

[8] Castagnary, «Les Impressionnistes», p. 265. Rewald (Impressionism, p. 330) cita este pasaje, pero sin hacer ningún comentario extenso al respecto.

[9] Véase Hippolyte Taine, De l’intelligence, 2 vols. (París, 1880; ed. orig., 1870), 2, p. 13. El estudio psicológico de Taine tuvo gran número de lectores.

[10] Según Castagnary, el arte debería hacer a la sociedad cobrar conciencia de su naturaleza, sus aspiraciones y sus logros. El arte romántico no podía servir de ayuda en este proyecto; a menudo se mostraba «sonámbulo». En el arte naturalista, en cambio, «la verdad se equilibra con la ciencia [la verite s'équilibriant avec la science]» . Véase Castagnary, «Salon de 1863», Salons, 1, pp. 102-104. Sobre las teorías de Castagnary sobre política, arte y sociedad, cf. Joseph C. Sloane, French Painting between the Past and the Present (Princeton, 1951), pp. 68-71; y James Henry Rubin, Realism and Social Vision in Courbet and Proudbon (Princeton, 1980), pp. 93-94, 161-164.

[11] Jean Moréas, «Les Décadents», XIXe Siècle, 11 de agosto de 1885. Véase Noel Richard, Profiles symbolistes (París, 1978), pp. 219-220.

[12] Jean Moréas, «Un Maniféste littéraire: Le Symbolisme», Le Figaro, 18 de septiembre de 1886. Más tarde, en 1891, Moréas sugirió que el symbolisme fuera sustituido por una «école romane» dedicada a revitalizar el idioma francés por medio del arte poético de los trobadores medievales y renacentistas, a través de los cuales se mantenían vínculos lingüísticos con el antiguo mundo mediterráneo. Para la evolución de la escuela simbolista, véase la detallada descripción que da el colega de Moréas Gustave Kahn, «Les Origines du symbolisme», Symbolistes et décadents (París, 1902), pp. 7-71. Entre los estudios secundarios más completos sobre el movimiento (citados a menudo por especialistas estadounidenses y británicos) se encuentran A. G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895 (Oxford, 1968: ed. orig. 1950); y Kenneth Cornell, The Symbolist Movement (New Haven, 1951). Véase asimismo Guy Michaud, Message poetique du symbolism e, 3 vols. (París, 1947). Henri Peyre (What Is Symbolism?, trad. Emmet Parker [University of Alabama, 1980; ed. orig. francesa, 1974], p. 6) define el símbolo como lo que une «mediante una fusión inmediata el signo externo o concreto con la cosa que significa». La mera posibilidad de que exista tal simbolismo «directo» (a veces en contraposición a la alegoría) sigue siendo tema de debate. Cf. más adelante pp. 47-52.

[13] Muchos de los estudios más recientes sobre el simbolismo francés ponen de manifiesto la continuidad y coincidencia en el seno del movimiento y sus principales proclamas teóricas; en cambio, los estudios más antiguos,

muchos de los cuales fueron escritos por personas asociadas al propio movimiento, tienen a agrandar las diferencias entre facciones. Para un ejemplo de los primeros, véase Peyre; para ejemplos de los segundos, véase André Barre, Le Symbolisme (París, 1911) y, sobre todo para las escisiones y las «reacciones» al simbolismo, Eugène Montfort, ed., Vingt-cinq ans de littérature française, 2 vols. (París, sin fecha). (Montfort se alineó con el movimiento conocido como naturisme .) Aunque Barré describe numerosos grupos salidos de los círculos simbolistas originales, advierte de que no existen importantes diferencias teóricas entre las diversas facciones simbolistas enfrentadas y señala con cierta frustración que «il y a autant de définitions du symbolisme que de symbolistes» (pp. 99-100).

[14] Véase, p. ej., Félix Fénéon, «Le Néo-Impressionnisme», LÁrt moderne (Bruselas) 7 (1 de mayo de 1887), p. 139. Sobre la crítica de Fénéon con respecto a otros escritos simbolistas, véase Joan Halperin, Félix Fénéon and the Language of Art Criticism (Ann Arbor, 1980); y Sven Loevgren, The Genesis of Modernism (Bloomington, 1971), cap. 2.

[15] Aurier señala que, como se había producido una evidente reacción mística e idealista contra el naturalismo literario, sería extraño que no se produjera un desarrollo paralelo en las artes plásticas; Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin» (1891), Œuvres posthumes (París, 1893), p. 209. La brillante trayectoria de Aurier como crítico fue truncada por su repentina muerte en 1892, cuando contaba 27 años; sus escritos más importantes aparecen en Œuvres posthumes, publicadas por sus compañeros del Mercure de France, con una introducción crítica de Rémy de Gourmont.

[16] Si se desea conocer detalles sobre las relaciones personales entre Aurier, Bernard y Gauguin, véase John Rewald, Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin (Nueva York, 1962), cap. 4, 6 y 9. Sobre la polémica de Gauguin y Bernard, véase, p. ej., Émile Bernard, «Lettre ouverte à M. Camille Mauclair», Mercure de France, 14 (junio 1895), pp. 333-334; y para la carta de Gauguin a Maurice Denis, junio de 1899, véase Maurice Malingue, ed., Lettres de Gauguin á sa femme et á ses amis (París, 1946), p. 291. Ya en 1892 Denis (con el pseudónimo de Pierre Louis) había escrito que Bernard «vulgarizaba el excepcional talento de Gauguin»; «Sur l’Exposition des independants», La Revue blanche, 2 (25 de abril de 1892), p. 234.

[17] Cf. Loevgren, pp. 127-128.

[18] Para un juicio negativo del estilo de Gauguin (caracterizado por «un contour abrégé, peu ou point de modelé, des tonalités étendues sans dégradations [...] l'exclusion de la perspective et la suppression des reliefs») véase Alphonse Germain, «Théorie des déformateurs», La Plume, 3 (1 de septiembre de 1891), pp. 289-290. Junto con Gauguin, Germaine asociaba a Cézanne y Van Gogh con este conjunto de rasgos estilísticos y llamó a los seguidores de Gauguin «néo-traditionnistes»: Denis, Sérusier, Bernard, Bonnard y Vuillard

[19] Rewald, Post-Impressionism, pp. 281-283. Jules Antoine escribió la crítica de la exposición de Volpini y afirmó que sólo Bernard y Anquetin eran auténticos synthétistes ; de Bernard se decía que copiaba a Gauguin. Véase Jules Antoine, «Impressionnistes et synthétistes», Art et critique, 1 (9 de noviembre de 1889), pp. 369-370.

[20] Véase, p. ej., carta de Gauguin a Bernard, noviembre de 1889, Malingue, p. 172. Denis aludía a «l'impressionnisme de Paul Gauguin» in 1895; Maurice Denis, «A propos de l'Exposition d'A. Séguin» (1895), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), p. 22.

[21] Denis, «L'Influence de Paul Gauguin» (1903), Théories, p. 168. Cf. asimismo Denis, «A propos de l'Exposition d'A. Séguin», «Paul Sérusier» (1908), Théories, pp. 20-21, 147; y «L'Époque du symbolisme», Gazette des beaux-arts, 11 (marzo de 1934), p. 172. Aquí Denis indica que el término néo-traditionnisme (empleado por primera vez 1890) también equivalía al symbolisme de las figuras literarias. Las diversas definiciones de Denis parecen inspiradas en Aurier; en 1896 escribió, por ejemplo. que «consciente o inconscientemente, todos los grandes pintores se proclamaban simbolistas: no hacían una réplica de lo que veían [sino que] sustituían por la naturaleza un aspecto de su imaginación, es decir: el signo de una idea; no les conmueve el tema, sino, más bien, la obra de arte propiamente dicha tal como la han pintado». Véase Denis, «Notes sur la peinture religieuse» (1896), Théories, pp. 41-42; y Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin», Œuvres, pp. 213, 216. Sobre la comparación entre Aurier y Denis, véase asimismo Mathew Herban III, «Maurice Denis' "Nouvel Ordre

Classique" as contained in his Théories (1890-1910)», tesis sin publicar, University of Pennsylvania, 1972, pp. 99-118. Las descripciones secundarias de la pintura simbolista recurren principalmente a las definiciones de Aurier y Denis; véanse, además de Post-Impressionism de Rewald y Genesis of Modernism de Loevgren, H. R. Rookmaaker, Gauguin and Nineteenth Century Art Theory (Amsterdam, 1972); y Robert Goldwater, Symbolism (Nueva York, 1979). Goldwater (p. 200) sostiene (no sin contradecirse) que el synthetism es un ideario técnico, mientras que el symbolism es una preocupación temática; pero esta distinción no coincide con las palabras de Aurier y Denis.

[22] Sobre el contacto de Gauguin con Moréas, Morice y otros durante el invierno de 1890-1891, véase Rewald, Post-Impressionism, pp. 451-458.

[23] Aurier, «Les Isolés: Vincent van Gogh» (1890-92), Œuvres, p. 262.

[24] Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin», Œuvres, pp. 211-213. Al igual que Aurier, Maurice Denis comparaba el naturalismo y el idealismo con el simbolismo; véanse sus «Notes sur la peinture religieuse», Théories, pp. 36-37, 39.

[25] Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin», Œuvres, pp. 215-216. Aurier empleaba el término decorative para referirse tanto a las imágenes relativamente abstractas que aparecían en la arquitectura de sociedades antiguas y primitivas, como al carácter «designador» (la «señal») de una imagen pintada.

[26] Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin», «Les Peintres symbolistes» (1892), Œuvres, pp. 208, 215, 297-298.

[27] Aurier, «Len Peintres symbolistes», Œuvres, pp. 306, 297. Cf. Bernard, quien en 1893 relacionó el desarrollo artístico de Van Gogh con una forma de expresión que también se daba entre los impresionistas, concretamente: «Renoir, Cézanne, Degas, Monet, Sisley»; Émile Bernard, «Vincent van Gogh», Mercure de France, 7 (abril de 1893), p. 330. Rémy de Gourmont indicó la estrecha relación entre el impresionismo y el simbolismo al aludir (en 1893) a la importancia de Aurier dentro del «mundo en que la pintura

impresionista- simbolista es apreciada y comprendida»; véase Rémy de Gourmont, «Notice», en Aurier, Œuvres, p. xxii.

[28] Aurier, «Meissonier et Georges Ohnet», Œuvres, p. 322. Cf. Denis, «Définition du neo-traditionnisme» (1890), Théories, pp. 4-5. Denis asociaba a Bouguereau y Meissonier con el naturalismo. Rémy de Gourmont consideraba a Meissonier un naturalista «fotográfico» y contraponía su arte al impresionismo y el simbolismo; relacionaba los dos movimientos al señalar que «il faut au symboliste un fond d'impressionnisme». Véase R[émy de G[ourmont], «Les Premiers Salons», Mercure de France, 5 (mayo de 1892), pp. 60-61. Bastien-Lepage también representaba para los simbolistas un naturalismo que se había vuelto demasiado literal y que había fracasado por falta de emoción. Sobre la oposición entre Manet y Monet, y Bastien-Lepage, cf. Henry Houssaye, «Salon de 1882», Revue des deux mondes, 51 (1 de junio de 1882), pp. 561-562; Armand Dayot, Un Siècle d'art (París, 1890), pp. 79-81; y los comentarios de Signac en su diario, 23 de agosto de 1894, publicados en John Rewald, «Extrait du journal inédit de Paul Signac-I, 1894-1895», Gazette des beaux-arts, 36 (julio-septiembre 1949), p. 101. Signac sostiene que Monet pinta las cosas como las siente, no como las ve. Sobre la degeneración del impresionismo en manos de académicos, véase Denis, «La Réaction nationaliste» (1905), Théories, p. 196.

[29] P. ej., Charles Morice, al hacer la crítica de la exposición «Impressionnistes et Symbolistes» de 1893 en Le Barc de Boutteville, escribió que «l'Impressionnisme pur, sans mélange de symbolisme à nul degré [...] est défendu, ici, [seulement] par Guillaumin et Luce»; Morice, «Salons et Salonnets», Mercure de France (10 de enero de 1894), p. 69 (cursiva mía). (A Luce se le solía considerar un «neoimpressionist».) Sobre la naturaleza de la serie de exposiciones «Impressionnistes et Symbolistes» montadas en Le Barc de Boutteville, véase G.-A[lbert] A[urier], «Choses d'art», Mercure de France, 4 (febrero 1892), pp. 185-186. Sobre la continuidad del impresionismo y el simbolismo, cf. también la crítica que hizo Georges Roussel de la exposición organizada en 1891 por el círculo de pintores de Denis; «Les Impressionnistes symbolistes á l'exposition de Saint-Germain», La Plume, 3 (1 de octubre de 1891), p. 341.

[30] Denis, «Le Salon du Champ-de-Mars; L'Exposition de Renoir» (1892), Théories, p. 19.

[31] Georges Lecomte, «M. Camille Pissarro», La Plume 3 (1 de septiembre de 1891), p. 302; Roger Marx, «Les Salons de 1895», Gazette des Beaux-arts, 13 (mayo de 1895), p. 357.

[32] Véase Steven Z. Levine, Monet and His Critics (Nueva York, 1976) y Grace Seiberling, Monet's Series (Nueva York, 1980). El análisis que hace Levine de los comentarios de W. G. C. Byvanck sobre Monet (pp. 129-136) resulta especialmente pertinente para el argumento que desarrollo aquí. Véase asimismo Levine, «The "Instant" of Criticism and Monet's Critical Instant», Arts 55 (marzo de 1981), pp. 114-121. Camille Mauclair, en una reseña en la que atacaba tanto a los impresionistas como a numerosos simbolistas, hablaba de la falta de «composition» que veía en las obras impresionistas en general, pero mantenía que Monet (y también Degas) conseguía a menudo «la synthétisation absolue den paysages»; ésta era una de las cualidades de Monet que podía llevar a calificar su pintura de simbolista. Véase Mauclair, «Expositions recéntes: Exposition Armand Guillaumin», Mercure de France, 10 (marzo de 1894), p. 266.

[33] Pierre Francastel, Límpressionnisme: Les Origines de la peinture moderne de Monet á Gauguin (París, 1937), pp. 58-59, 182-220, esp. p. 191; Gustave Geffroy, La Vie artistique, 8 vols. (París, 1892-1903), y Claude Monet, sa vie, son œuvre, 2 vols. (París, 1924). Cf. asimismo Goldwater (Symbolism, p. 179), quien señala que Geffroy y otros veian en Monet rasgos simbolistas.

[34] André Mellerio, Le Mouvement idealiste en peinture (París, 1896), p. 13.

[35] Ibíd., p. 26.

[36] Carta a su hijo Lucien, 21 de noviembre de 1895, en Camille Pissarro, Lettres á son fils Lucien, ed. a cargo de John Rewald (París, 1950), p. 390. Aquel mismo año, Pissarro elogió uno de los grabados de Lucien, llamándolo «naïf» y «savant»; véase su carta a Lucien, 28 de abril de 1895, citada en Richard Brettell y Christopher Lloyd, A Catalog of the Drawings by Camille Pissarro in the Ashmolean Museum, Oxford (Oxford, 1980), p. 77. Quizá Pissarro tomara prestado estos términos de un ensayo escrito por

aquella época por Émile Bernard en el que hablaba de la combinación ideal de lo ingenuo y lo refinado; cf. Bernard, «De l'art naïf et de l'art savant», Mercure de France, 14 (abril de 1895), pp. 86-91.

[37] Mellerio, pp. 65, 67.

[38] Geffroy, «Les Meules de Claude Monet» (1 de mayo de 1891), La Vie artistique, 1, pp. 26-29.

[39] Georges Lecomte, «Des tendances de la peinture moderne», L'Art moderne (Bruselas) 12 (21 de febrero de 1892), p. 58; L'Art impressionniste, d'après la collection privée de M. Durand-Ruel (París, 1892), pp. 260-61. Lecomte y Geffroy colaboraban con la revista Art et critique (1889-92) que publicó, entre otros ensayos de corte simbolista, «Définition du néo-traditionnisme» de Maurice Denis (1890). Lecomte ocupó asimismo el cargo de director de La Cravache (1888-89), en la que colaboraron Geffroy, Fénéon y muchos otros escritores simbolistas. Él y Fénéon (así como Octave Mirbeau) estaban comprometidos con el movimientos anarquista. La interpretación que hizo Lecomte del desarrollo histórico de la pintura impresionista podría equivaler a su definición crítica de algunas de las opiniones de Pissarro. Lecomte recuerda su estrecha relación con el pintor en Camille Pissarro (París, 1922); véanse esp. las pp. 9-10, 38.

[40] Véanse, p. ej., las ponencias leídas en la sesión del 20 Congreso Internacional de Historia de Arte titulada «The Reaction Against Impressionism in the 1880s: Its Nature and Causes» (presidida por Meyer Schapiro) y publicadas en Problems of the 19th and 20th Centuries: Acts of the XX International Congress of the History of Art, vol. 4 (Princeton, 1963), pp. 91-133. De los cuatro participantes en la sesión, sólo Robert Goldwater parece reconocer la posibilidad de que las procupaciones impresionistas pudieran finalmente desembocar en un estilo simbolista. La publicación póstuma de Goldwater, Symbolism (Nueva York, 1979), no añade nada importante a las ideas ya establecidas. No obstante, con respecto a la serie Almiares (1891) de Monet, señala que «fragmentar el objeto (concebido como duración) en una serie de momentos observados aumenta la exactitud de la representación, pero como esta exactitud depende en realidad de una profunda sensibilidad que el artista quiere que el espectador comparta, también aumenta la subjetividad»; Goldwater añade que «en los

años ochenta [los simbolistas] escribieron sobre la "subjetividad perceptiva" de los impresionistas y de su deseo de "síntesis expresiva" [...]» (p. 2). Entre los demás participantes en la sesión sobre la «crisis» del impresionismo, Pierre Francastel ya había hecho previamente algunas analogías entre impresionismo y simbolismo, había señalado la naturaleza subjetiva de aquél, y había situado la denominada crisis en torno a 1900 y no en 1885 (L'Impressionnisme, pp. 92-94). Pero en su ponencia de 1963 se limitó a afirmar que el impresionismo era una «estructura» epistemológica general y no un simple «estilo» («La Fin de l'impressionnisme: esthétique et causalité», Acts, vol. 4, pp. 122-133). Entre los estudios posteriores, Van Gogb, Gauguin and the Impressionist Circle de Mark Roskill (Greenwich, Connecticut, 1970) se inspira en el ensayo de Goldwater de 1963, pero, en general, el autor se limita a analizar las afinidades estilísticas superficiales (y a menudo efímeras), sin investigar las intenciones o los significados que pueda haber detrás de ellas. Por ejemplo, afirma que «por un proceso natural basado en la continuidad y la herencia, la forma que tienen los impresionistas de construir la parte del muro que hay detrás del modelo o la naturaleza muerta va implícitamente más allá de los bordes del marco que heredaron Van Gogh y Gauguin» (p. 48). El análisis detallado más reciente de la «crisis» del impresionismo es obra de Joel Isaacson, The Crisis of Impressionism, 1878-1882 (Ann Arbor, 1980).

[41] Lecomte, «Des tendances de la peinture moderne», p. 58; L'Art impressionniste, p. 261. En una versión ampliada de su ensayo «Tendances», Lecomte sostenía que buena parte del arte simbolista tenía un falso carácter religioso y que había perdido su origen propio en la experiencia del entorno social y natural; véase Georges Lecomte, «L'Art contemporain», La Revue indépendante 23, n.º 66 (abril de 1892), pp. 1-29. Más adelante, al hacer balance de su trayectoria, Lecomte diría de sí mismo que había luchado «pour un art d'observation directe ou de transposition décorative—j'ai horreur des catégories et des classements!» Véase Georges Lecomte, «La Crise de la peinture française», L'Art et les artistes, octubre de 1910, p. 29. Al igual que Lecomte, Geffroy parecía inclinado a describir acontecimientos pensando en una evolución humana continua y a ver en sucesivas obras de arte pruebas de una experiencia penetrante de la realidad por parte del individuo, un paso adelante en el camino de la humanidad hacia una comprensión de sí misma y de su mundo. Véase, p. ej., Geffroy, prólogo (mayo de 1895), La Vie artistique, 4, pp. xv-xvi.

[42] Véase Loevgren, cap. 1.

[43] Pierre Francastel constituye una excepción; véase su L'Impressionnisme, pp. 93-94. La idea que tenía Francastel del contenido subjetivo y emocional de la pintura impresionista puede tener su origen en una cuidadosa lectura de Geffroy y Denis.

Capítulo 2

Definición de «impresionismo» y de «impresión»

Existen dos maneras de evitar definir un término: sortear la dificultad o considerarlo innecesario. Los nombres propios y las clasificaciones generales hacen que las cosas resulten familiares. Con frecuencia un nombre o término tiene un uso tan extendido que pensamos que su campo semántico no podría ser más claro. Un ejemplo de ello sería «impresionista», término que emplean historiadores y críticos de arte con enorme desenvoltura y que rara vez (por no decir nunca) se define con la precisión que cabría esperar. Sin embargo, la historia pone de manifiesto que en ningún momento se ha acotado y fijado una definición del término. Es más, se han propuesto definiciones parciales o imprecisas desde campos de estudio que mantienen entre sí una relación confusa. A fin de determinar exactamente quién podría ser un impresionista de verdad, tanto los primeros críticos como los más recientes han tenido en cuenta una o varias de estas definiciones: 1) el grupo social al que pertenecía el pintor; 2) el tema del pintor; 3) el estilo o técnica; y 4) la meta o el propósito artístico. Cada categoría presenta dificultades propias.

Empecemos por el grupo social. Aunque este campo permite establecer algunas distinciones claras, éstas sólo se pueden aplicar de forma limitada al problema general de las definiciones. A un pintor se le puede considerar un impresionista auténtico porque se ha unido voluntariamente a otros. De hecho, el pintor muestra que se ve a sí mismo como un impresionista al participar en una o varias de las ocho exposiciones independientes denominadas «impresionistas» por la prensa y por los propios pintores. Esto es: recibe el marbete de «impresionista» todo aquel que se vincula al grupo; y, por un principio de conmutación, el estilo de este individuo pasa a ser una muestra del de los demás (a menos que sea radicalmente distinto). Si aplicamos con rigor este criterio de filiación profesional y afinidad personal, Degas seguiría siendo impresionista, pese a que algunos críticos del siglo XIX sostenían que su estilo lo excluía forzosamente del grupo, y habría que incluir a Cézanne, pese a que para buena parte del público del siglo XX su

estilo es antitético al del impresionismo. Aun reconociendo lo problemáticos que han resultado siempre estos dos casos, cabría afirmar como mínimo que la aparición de un grupo más o menos organizado en exposiciones proporcionó un punto de referencia para formular la definición original de la postura impresionista. Sin embargo, también existía «impresionismo» fuera de estos límites sociales, incluso en el seno de la sociedad elitista del Salón, la presentación anual de obras al público aprobada por el gobierno. Irónicamente, su representante en dicha sociedad era el anciano Corot, que prestaba apoyo moral a los jóvenes pintores independientes, pero continuaba exponiendo entre quienes eran objeto de honores y privilegios oficiales. Sobre la base de elementos temáticos y estilísticos, Corot fue descrito en 1875 como un «impresionista» superior, de índole poética[1]. Además, no era el único que presentaba aspectos del arte «nuevo» al público del Salón; en 1877, una reseña títulada «L'Impressionnisme au Salon» hablaba de la existencia de un movimiento importante sin hacer apenas referencia a los miembros del grupo independiente[2]. Una reseña algo posterior distinguía a los miembros de dos movimientos paralelos: los impresionistas del Salón y «les impressionnistes purs des expositions indépendantes»[3]. Según parece, durante los años setenta y ochenta, mucho de lo que uno podía ver en Monet, Pissarro o Degas podía verlo también en otros pintores. La categorización basada en la circunstancia de ser miembro de un grupo en una exposición no pudo ser definitiva de ninguna de las maneras, ya que se vio complicada desde el primer momento por consideraciones temáticas y estilísticas ajenas a ella. Una vez acuñado, el término «impresionismo» parecía más amplio que selectivo.

En segundo lugar tenemos el tema. Al igual que las definiciones de impresionismo basadas en la filiación social, las que se apoyan en el tema dan lugar a inclusiones y exclusiones poco prácticas. Tanto críticos como historiadores han hecho hincapié en la importancia del tema del aire libre: vistas del mar, paisajes, calles de la ciudad y la vie moderne de los cafés parisinos. Sin embargo, si adoptáramos este punto de vista, nos veríamos obligados a incluir a varios pintores que en el Salón de 1872 expusieron vistas de los alrededores de París que llamaban la atención por el carácter sencillo y directo de su ejecución[4]. Más adelante, uno de ellos, Stanislas Lépine, expondría sus cuadros con los impresionistas independientes, pero los demás no. Sin embargo, a Lépine no se le suele contar actualmente entre los auténticos impresionistas, y es que carece de una de sus características

estilísticas fundamentales: los colores vivos poco convencionales. Théodore Duret, que solía emplear criterios estilísticos para clasificar a los diversos pintores, excluyó a Lépine precisamente por esta razón cuando escribió su primer estudio sobre el movimiento impresionista[5].

En tercer lugar tenemos el estilo o técnica. Al igual que las definiciones basadas en el tema, las que se apoyan en observaciones sobre el estilo presentan dificultades. Los críticos e historiadores han llamado la atención en repetidas ocasiones sobre los colores vivos y el acabado abocetado de los cuadros impresionistas, pero una vez más nos encontramos con un elevado número de obras realizadas a finales del siglo XIX que muestran estas mismas características. Algunos críticos de la época, sobre todo Charles Bigot y Henry Houssaye, trataron de definir con más precisión el color de los impresionistas emparetándolo con la eliminación de efectos de claroscuro. Sin embargo, estas consideraciones llevaron a la exclusión de Degas[6]. Era muy común negarle a Degas un lugar central en el desarrollo del impresionismo por motivos relacionados con sus procedimientos técnicos, a pesar de su larga relación con el grupo que participaba en las exposiciones independientes y a su innovadora forma de captar el movimiento y la vida urbana moderna, aspectos evidentemente característicos de la visión «impresionista»[7]. Si se analiza por separado, el estilo no sirve para identificar netamente a los impresionistas. (En la segunda y tercera parte analizo aspectos concretos del procedimiento técnico impresionista.)

En cuarto lugar nos encontramos con la meta o el propósito artístico. Podría parecer que una definición adecuada del impresionismo tendría que ser más amplia y sintética, resultado, acaso, de una determinación del objetivo artístico que habría llevado a la formación de un grupo de pintores unidos (junto a otros) por el interés en cierto tipo de temas e innovaciones técnicas. La definición de los fines del arte impresionista podría inspirar distinciones más significativas en los otros campos de investigación, pero hay que tener presente el hecho de que los primeros observadores en conocer a los pintores impresionistas (entre ellos: Jules Castagnary, Théodore Duret y Georges Rivière) insistieron en que los objetivos de estos pintores no tenían nada de extraordinario o bien apenas dijeron una palabra al respecto. Al contrario: a menudo era la técnica el centro de sus comentarios. Castagnary, por ejemplo, al analizar los cuadros impresionistas expuestos en 1874, tuvo en cuenta las innovaciones técnicas: «el objetivo del arte no cambia; sólo se modifica el

modo de expresión»; del impresionismo había que fijarse en los «medios materiales», no en las «doctrinas»[8]. Asimismo, en textos escritos a finales de la década de los setenta, Théodore Duret y Georges Rivière, que mantenían una buena relación con el grupo de pintores independientes, hicieron hincapié en las innovaciones técnicas y se fijaron sobre todo en los toques yuxtapuestos de colores más vivos que de costumbre. Mientras Castagnary advertía del peligro que suponía que esta técnica se volviese idiosincrásica y se «idealizara», Duret y Rivière daban a entender que el interés por una observación más exacta de la naturaleza la hacía necesaria. Cada uno a su manera, tanto Duret como Riviére aceptaban que la sensación que producía la naturaleza en el individuo fuera variada, pero subrayaban que el color impresionista procedía en realidad de la observación directa de una naturaleza de la que todo el mundo podía tener experiencia. En este sentido, el color impresionista era más «natural» y «fiel a la naturaleza»[9]. Ninguno de los dos explicaba claramente cómo se podía conciliar la idea de sensación propia con la de naturalismo objetivo. Esta cuestión sigue sin estar resuelta y a menudo ni siquiera se plantea, pese a que es de una importancia capital para comprender el impresionismo y el simbolismo.

¿Cómo se entiende la aparente contradicción implícita en la noción de un arte de técnicas propias y quizá innovadoras, y que, no obstante, parece carecer de fines específicos? Al investigar el fin o propósito del impresionismo, encontramos en los primeros comentarios críticos una sustitución de medios por fines. Los críticos distinguían el arte impresionista por la manera en que trataba de reproducir la naturaleza y, en concreto, la «impresión». Evidentemente, esta manera o estilo iba dirigida a algo: la expresión de una verdad fundamental, la vérité que con tanta frecuencia aparece en los documentos teóricos y críticos de la época. Al analizar el impresionismo desde un punto de vista más general (como un arte naturalista que aspiraba a alcanzar la verdad), resultaba prácticamente imposible afirmar que su propósito fuera nuevo, tal como reconocieron Castagnary y otros críticos. Sin embargo, parecía que el interés en la «impresión» que mostraban los pintores independientes los diferenciaba de los demás, de ahí que los recursos técnicos que empleaban para reproducir la impresión (pinceladas abocetadas; ausencia del dibujo, el modelado y la composición tradicionales; y, sobre todo, utilización de colores yuxtapuestos y de una viveza insólita) se entendiesen como fines, como efectos difíciles de

conseguir y dotados de un significado propio[10]. Estos efectos aparecían a menudo en las obras de pintores ingenuos y sin preparación; sin embargo, si uno los veía en el contexto de una exposición de pintura «naturalista», podía elogiarlos por considerarlos fruto de una observación sumamente escrupulosa y «avanzada» de la naturaleza. Tal como le escribió Zola a Jongkind en 1868, «son necesarios unos conocimientos muy profundos para reproducir el cielo y la tierra con este aparente desorden [...]; aquí [...] todo es verdad [vrai]»[11].

En resumidas cuentas: si deseamos definir con un mínimo de precisión el arte para el que se suele reservar actualmente el término «impresionismo», hemos de tener en cuenta los recursos técnicos específicos empleados para resolver un problema de carácter general como es el del descubrimiento y la expresión, problema tan fundamental para el arte de finales del siglo XIX que a menudo pasaba inadvertido. Nos referimos a los medios con que cuenta el individuo para llegar a la verdad o el conocimiento y a la relación que existe entre esta verdad particular y la verdad universal. Los pintores impresionistas se distinguían por la manera en que concebían esta cuestión y respondían a ella. Tal como sugiere su propio nombre, a los impresionistas el concepto de «impresión» les proporcionaba los medios teóricos necesarios para abordar la relación entre verdad universal y verdad particular. Los recursos técnicos característicos de los pintores, como las pinceladas marcadas («espontáneas») y los colores vivos, constituyen indicios de una aplicación práctica de la teoría de la impresión.

* * *

El término «impresión» puede poseer un significado muy físico, como cuando es sinónimo de «impronta». Indica la marca producida por el contacto de una fuerza o substancia material con otra, la huella de la relación física que se ha establecido. A menudo a las fotografías las llamamos impresiones, pues son las imágenes de la «visión» que hemos tenido. En ambos casos, el término «impresión» evoca una versión mecánica de la producción de imágenes por medio de la luz. Por luz entendemos los rayos o partículas que dejan marcas o huellas sobre una superficie, ya sea el baño de productos químicos de la película fotográfica o la retina del ojo. La

impresión es siempre un fenómeno superficial: directo, primario y sin elaborar. De ahí que el término se empleara para describir la primera capa de un óleo, la primera aparición de una imagen que posteriormente podía convertirse en una amalgama de múltiples «impresiones» semejantes[12].

Como la impresión era primaria y espontánea, cabía asociarla a la singularidad, la individualidad y la originalidad. En consecuencia, cualquier estilo, si se entendía como la señal o huella de un determinado artista, podía ser también la impresión dejada por la verdadera naturaleza del pintor en cualquier superficie con la que hubiera entrado en contacto. Al hilo de este razonamiento, Émile Deschanel explicaba en 1864 que la palabra «estilo» derivaba de stilus (el instrumento para escribir que deja una marca característica que se corresponde con el toque personal del individuo), por lo que podía ver el estilo como una impresión auténtica: «El estilo es [...] la marca del escritor, la impresión de su modo de ser [l'impression de son naturel] en su escritura»[13]. Tal como lo empleaba Deschanel, el término «impresión», que uno podía asociar en un principio a fenómenos externos muy concretos (el entrechocar de dos objetos), abarca un terreno mucho más íntimo: el del carácter, la personalidad y las cualidades innatas[14]. Asimismo, cuando el crítico romántico Théophile Thoré empleaba el término para explicar en qué se diferenciaba la «poesía» (la cualidad artística más trascendente de todas) de la «imitación», permitía que salvara la distancia entre lo exterior y lo interior, lo físico y lo intelectual o espiritual. Thoré asociaba la imitación a una impresión fotográfica, lo que equivale a una simple copia; en cambio, la «poesía» es «invención, es originalidad, es la señal patente de una impresión propia [une impression particulière]». La poesía no es naturaleza, sino el sentimiento que la naturaleza inspira en el artista. Es la naturaleza reflejada en la mente humana»[15].

Por tanto, la impresión puede ser al mismo tiempo un fenómeno de la naturaleza y del yo del artista. En su estudio sobre la pintura francesa del siglo XIX, Albert Boime da una definición del término «impresión» que coincide con el sentido que acabarían dándole pintores y críticos, y hace hincapié en su relación, por un lado, con la visión «exacta» de la naturaleza y, por otro, con la sensación «original» o personal de un artista concreto. Boime señala además la importancia que concedían los pintores académicos y los independientes como Jongkind y Monet a un concepto afín (el «efecto» [effet]), y afirma que el término «impresión» y el de «efecto» son

prácticamente intercambiables. En consecuencia, un cuadro titulado Efecto de una puesta del sol también puede llamarse Impresión de una puesta de sol . Pero, tal como sostiene Boime, «la diferencia es la siguiente: la impresión se produjo en el artista-espectador, mientras que el efecto fue un fenómeno externo. Por tanto, el artista-espectador recibió una impresión del efecto, pero el efecto captado en un momento dado fue la impresión recibida»[16]. A continuación, Boime pregunta por qué los impresionistas como Monet solían definir sus obras como impresiones y no como efectos: «La respuesta se encuentra en la connotación subjetiva que posee este término»[17]. Esto es, el impresionista deseaba llamar la atención sobre la singularidad u originalidad de la sensación que le producía a él la naturaleza. Era su sensación; pero, tal como indica Boime, se pensaba que representaba el efecto externo con «exactitud». Llegado a este punto, Boime deja a un lado el problema epistemológico de la impresión para centrarse en el significado que poseía la idea de originalidad en el siglo XIX (tema al que volveré en la segunda parte). Su análisis plantea dos preguntas desconcertantes que aún están por responder: ¿En qué medida cabe decir que la reproducción de una impresión aceptada como subjetiva puede revelar un efecto externo? Y, ¿cómo puede llegar a valorar un observador crítico la «exactitud» de la presentación de este efecto (y la originalidad y la sinceridad artística asociadas a ella)? Responder a la primera pregunta supone estudiar el concepto de impresión tal como se hace fuera de los círculos artísticos (es decir: en el campo de la psicología); abordar la segunda entraña el análisis de la idea de «verdad» (vérité) que tenían los pintores y sus críticos[18].

Sólo en el siglo XIX, la psicología, el estudio de las sensaciones, las emociones y el pensamiento, empezó a ser concebida como algo más que una simple rama de la metafísica; es decir: como una ciencia natural, una especialidad consagrada a la investigación empírica de la fisiología de la percepción[19]. Términos como physiologie psychique, psychophysiologie y psychophysique eran moneda corriente. Para los nuevos psicólogos tenía una enorme importancia una de las definiciones más aceptadas de la palabra «impresión», que coincidía con el sentido que le daba David Hume: la impresión es el «efecto causado en los órganos del cuerpo por la acción de los objetos externos» o, en concreto, el «efecto más o menos acusado que los objetos externos producen en los órganos sensoriales»[20]. Esta última cita ha sido extraída del diccionario de Émile Littré, el célebre positivista, que

también se dedicó a realizar investigaciones en el campo de la nueva psicología. En 1860 publicó una estudio general del problema de la percepción y el conocimiento del mundo exterior. Para Littré, no es posible conocer un objeto externo; sólo se sabe si es verdad o real la impresión que tiene el individuo de él. En consecuencia, nunca podemos tener conocimiento absoluto del mundo exterior de la misma manera que tenemos conocimiento (o experiencia) absoluto de una impresión; la visión que tenemos del mundo viene dada por nuestra experiencia de las impresiones, y es necesariamente relativa[21]. El razonamiento de Littré es importante para el asunto que estamos estudiando porque implica que una impresión sumamente personal, si se expresa públicamente (por medio de la pintura, pongamos por caso), ha de revelar tanta «verdad» sobre el mundo como cualquier otra impresión auténtica[22]. Por consiguiente, la reproducción de una impresión podría constituir una expresión «exacta» tanto del artista como de su entorno natural.

Littré hace especial hincapié en la primacía de la impresión:

Sí, hay algo que es primordial, pero no es ni el sujeto [interno] ni el objeto [externo], ni el yo ni el no-yo [non-moi]: es la impresión percibida [l’impression perçue]. Una impresión percibida no constituye de ninguna manera la idea del sujeto o el objeto; es sólo el elemento de estas ideas [que se desarrolla] sólo cuando la impresión externa [i.e., el placer o el dolor] se repite cierto número de veces[23].

Es decir, la impresión es el embrión de las dos formas de conocimiento que posee la persona: el conocimiento subjetivo del yo y el conocimiento objetivo del mundo. Existe antes de que se produzca la distinción entre sujeto y objeto. Una vez establecida esta distinción, la impresión se define como la acción recíproca entre sujeto y objeto. Por tanto, un arte de la impresión, de la experiencia primigenia, puede se concebido al mismo tiempo como subjetivo y como objetivo.

La postura de Littré con respecto a la importancia de la impresión no tenía nada de excepcional. Tanto Théodule Ribot, que ayudó a introducir la psicología británica en Francia, como Hyppolyte Taine, que también estaba

familiarizado con la escuela británica, veían la impresión como un phénomène primitif o fait primitif que dependía de condiciones internas y externas, subjetivas y objetivas[24]. Littré, Ribot y Taine solían equiparar la impresión a la sensación. Sin embargo, otros autores definían las sensaciones como impresiones sentidas de verdad, no subliminales[25]. De ahí que Littré, como dándose cuenta de esta posible distinción, hablara de la impresión «percibida», una impresión realmente sentida o recibida, y que en el primer comentario crítico sobre el impresionismo aparecieran con frecuencia las frases l'impression perçue y l'impression reçue .

En 1904, varios años después de que los críticos empezaran a analizar obras impresionistas concretas desde el punto de vista del arte simbolista, Fernand Caussy publicó un artículo titulado «Psychologie de l'impressionisme». Caussy veía el impresionismo como un arte que reproducía la primera impresión, pero establecía una distinción básica entre el «realismo visual» de Manet y el «realismo emocional» de Monet y Renoir. Tal como había hecho Castagnary treinta años antes, Caussy afirmaba que Monet y Renoir presentaban una imagen idiosincrásica deformada de acuerdo con sus respuestas emocionales a la naturaleza; para él, al igual que para Castagnary, esto desembocaba en un «idealismo» subjetivo. Es decir, el modo en que Manet reproducía la impresión era objetivo, mientras que el de Monet era subjetivo. No obstante, sostenía Caussy, las dos formas de arte estaban estrechamente relacionadas y sólo se diferenciaban en que, si una era producto de un sistema nervioso inactivo que captaba pasivamente observaciones visuales, la otra lo era de la irritabilidad y de las intensas emociones correspondientes[26]. En el prolijo análisis de Caussy podemos ver todas las consecuencias que tuvo el comentario original de Castagnary: «[Estos artistas] son impresionistas no porque reproduzcan el paisaje, sino porque reproducen la sensación que causa el paisaje»[27].

La conclusión que cabe sacar de los escritos de Deschanel, Littré, Castagnary, Caussy y otros es la siguiente: un arte de la impresión (o de la sensación) puede cambiar enormemente de artista a artista, de acuerdo con el estado psicológico o fisiológico del individuo o, por decirlo de otra manera, con su temperamento o personalidad. Sea cual sea la verdad o realidad representada, debe guardar relación con el artista y con la naturaleza. Es más, cabría decir que el artista pinta un «yo» con el pretexto de pintar la «naturaleza».

Notas al pie

[1] Théodore Veron, Salon de 1875: De l'art et des artistes de mon temps (París, 1875), p. 35.

[2] Frédéric Chevalier, «L'Impressionnisme au Salon», L'Artiste, 1 de julio de 1877, pp. 32-39. Asimismo, Jules Claretie hablaba en 1872 de un grupo de jóvenes paisajistas en el Salón que estaban «un peu trop contentés d'une impression pour faire un tableau»; «L'Art français en 1872; Revue du Salon», Peintres et sculpteurs contemporains (París, 1874), p. 287.

[3] Henry Houssaye, «Le Salon de 1882», Revue des deux mondes, 51 (1 de junio de 1882), p. 563.

[4] Paul Mantz, «Salon de 1872», Gazette des beaux-arts, 6 (julio de 1872), p. 45.

[5] Théodore Duret, Histoire des peintres impressionnistes (París, 1906), pp. 42-43.

[6] Charles Bigot, «La Peinture française en 1875», Revue politique et littéraire, 8 (7, 15 de mayo de 1875), pp. 1062-1068, 1088-1093; Houssaye, pp. 561-586.

[7] Véase, p. ej., además de Bigot y Houssaye, Félix Fénéon, «L'Impressionnisme, 1887», L'Émancipation sociale (Narbonne), 3 de abril de 1887, reeditado en Félix Fénéon, Au-delà de l'impressionnisme, ed. a cargo de Françoise Cachin (París, 1966), p. 83; Félix Fénéon, «Le Neo-Impressionnisme», L'Art moderne (Bruselas) 7 (1 de mayo de de 1887), p. 138; W. C. Brownell, French Art (Nueva York, 1892), p. 133; y Duret, Histoire, pp. 41-42. Duret sostiene que el color de Degas se parece al de los impresionistas, pero que en el fondo es un dibujante, no un paisajista. Recientemente, Joel Isaacson ha señalado que a Degas se le solía diferenciar de los impresionistas «puros»; Isaacson, The Crisis of Impressionism, 1878-1882 (Ann Arbor, 1980), p. 25. Isaacson se inspira en Pierre Francastel,

L'Impressionnisme: Les Origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin (París, 1937), pp. 124, 133-34.

[8] Jules Antoine Castagnary, «L'Exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes», Le Siècle, 29 de abril de 1874, reeditado en Hélène Adhémar, «L'Exposition de 1874 chez Nadar (retrospective documentaire)», Centenaire de l'impressionnisme (París, 1974), p. 265.

[9] Véase Théodore Duret, «Les Peintres impressionnistes» (1878), Critique d'avant-garde (París, 1885), pp. 64-69; y Georges Rivière, L'Impressionniste, Journal d'art, 6 de abril de 1877, reeditado en Lionello Venturi, Les Archives de l'impressionnisrne, 2 vols. (París, 1939), 2, p. 312.

[10] Paul Signac, por ejemplo, escribió en 1899 que el «objetivo» tanto del impresionismo como del neoimpresionismo era «darle al color el mayor esplendor posible [éclat]»; véase Signac, D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme, ed. a cargo de Françoise Cachin (París. 1964), p. 113.

[11] Émile Zola, «Mon Salon» (1868), Mon Salon, Manet, Écrits sur l'art, ed. a cargo de Antoinette Ehrard (París, 1970), p. 160. Cf. Duret, «Les Peintres impressionnistes», pp. 65-66.

[12] Véase, p. ej., François-Xavier de Burtin, Traité théorique et pratique des connaissances qui sort nécessaires à tout amateur de tableaux (Valenciennes, 1846; ed. orig., Bruselas, 1808), p. 45. Las definiciones técnicas relacionadas con tema procedentes del campo del grabado, la tintorería y la fotografía también hacen referencia a lo «primario». Sobre algunos aspectos de la relación entre la «impresión» visual y la del grabador, cf. Michel Melot, «La Pratique d'un artiste: Pissarro graveur en 1880», Histoire et critique des arts, junio de 1977, p. 16.

[13] Émile Deschanel, Physiologie des écrivains et des artistes, ou essai de critique naturelle (París, 1864), p. 9. Para otro enfoque del origen del término «estilo» (distinto al que tenían en cuenta los teóricos franceses que relacionaban «estilo» con «impresión»), véase George Kubler, «Towards a Reductive Theory of Visual Style», The Concept of Style, ed. a cargo de Barel Lang (Filadelfia, 1979), pp. 119-128.

[14] Por tanto, el «impresionismo» en cuanto modalidad crítica era definido como la forma de análisis más subjetiva y relativista posible, es decir: un tipo de crítica que nunca podía llegar a conclusiones objetivas; el crítico «impresionista» consideraba cada obra el producto de una visión personal y única. Véase Ferdinand Brunetière, «La Critique impressionniste» (1891), Essais sur la littérature contemporaine (París, 1900), pp. 1-30.

[15] Théophile Thoré (Thoré-Bürger), «Salon de 1844», Les Salons, 3 vols. (Bruselas, 1893), 1, p. 20. Curiosamente, lo que Thoré llama aquí «poesía» (e insiste en contraponer a la «imitación») está muy próximo a lo que otros consideran «imitación». Véase más adelante, parte 2. Sobre la «imitación» fotográfica, cf. más adelante, cap. 3, nota 8.

[16] Albert Boime, The Academy and French Painting in the Nineteenth Century (Nueva York, 1971), p. 170. Cf. Félix Bracquemond, Du dessin et de la couleur (París, 1885), p. 139: «L'effet est le but unique de l'art. Ce mot signifie d'abord sensation, impression perçue».

[17] Boime, Academy, p. 172.

[18] Apenas existen estudios sobre la relación del impresionismo con la psicología del siglo XIX. Teddy Brunius ha hecho un análisis breve pero inteligente de la relación entre «impresión» y las ideas de Théodule Ribot y Hippolyte Taine en su Mutual Aid in the Arts from the Second Empire to Fin de Siècle, Figura, n.º 9 (Upsala, 1972), p. 102. Recientemente, Marianne Marcussen y Hilde Olrik han señalado la importancia de De l'intelligence de Taine en el artículo «Le Réel chez Zola et les peintres impressionnistes: perception et représentation», Revue d'histoire littéraire de la France, 80 (noviembre-diciembre de 1980), pp. 965-977.

[19] Véase, p. ej., la descripción de Jules Lachelier, «Psychologie et métaphysique» (1885), Du fondement de l'induction, Psychologie et métaphysique, Notes sur le pari de Pascal (París, 1916), pp. 104-7. Al resumir las ideas de los nuevos psicólogos, Lachelier (p. 123) expresaba la opinión de que «les véritables lois de la psychologie ne peuvent être, en définitive, que des lois physiologiques». Lachelier intentó introducir otra vez el elemento metafísico en la psicología dominada por los estudios fisiológicos.

[20] Pierre Larousse, Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, vol. 9 (París, 1873), p. 604; Émile Littré, Dictionnaire de la langue française, vol. 3 (París, 1866), p. 38. Sobre el uso que hace Hume del término «impresión», cf. Ian Watt, Conrad in the Nineteenth Century (Berkeley, 1979), p. 171.

[21] Émile Littré, «De quelques points de physiologie psychique» (1860), La Science au point de vue philosophique (París, 1876), pp. 312, 314. Cf. Auguste Laugel, L'Optique et les arts (París, 1869), pp. xiii, 1.

[22] Este argumento aparece reflejado en el comentario de Émile Blémont sobre la segunda exposición impresionista. El crítico escribió que los impresionistas «ne voient pas la nécessité de modifier suivant telle ou telle convention leur sensation personnelle et directe». Es decir, una visión del mundo puede ser tan «verdadera» como cualquier otra. Véase Émile Blemont, «Les Impressionnistes», Le Rappel, 9 de abril de 1876.

[23] Littré, «Quelques points», p. 315. La importancia del concepto de impresión sensorial resulta patente por la frecuencia con que aparece la frase première impression en los textos de crítica.

[24] Théodule Ribot, La Psychologie anglaise contemporaine (París, 1896; ed. orig., 1870), p. 59; Hippolyte Taine, De l'intelligence, 2 vols. (París, 1888; ed. orig., 1870), 1, pp. 166-169. Cf. también Armand Sully-Prudhomme, L 'Expression dans les beaux-arts (1883), Œuvres de Sully-Prudhomme, vol. 5, Prose (París, 1898), p. 408.

[25] Larousse, vol. 9, pp. 604-605; Georges Guéroult, «Du role du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques», Gazette des beaux-arts, 23 (junio de 1881), p. 537. Cf. Taine para esta distinción: De l'intelligence, 2, p. 4.

[26] Fernand Caussy, «Psychologie de l'impressionnisme», Mercure de France, 52 (diciembre de 1904), pp. 628-631. Caussy tenía en cuenta el conjunto de la obra de Monet y Renoir, no sólo los cuadros de la última época.

[27] Castagnary, «Les Impressionnistes», p. 265. Cf. las palabras de Charles Bigot y Ernest Chesneau. Bigot: «Ce n'est pas toujours la nature elle-même que représente Corot, c'est l'impression que la nature a faire en lui»; «Corot» (1875), Peintres français contemporains (París, 1888), p. 67.

Chesneau: los impresionistas deseaban «traduire [...] non plus la nature comme elle est [...] mais la nature comme elle nous apparaît»; «Les Peintres impressionnistes», París-Journal, 7 de marzo de 1882.

Capítulo 3

Impresionismo, verdad y positivismo

En la crítica de arte francesa del siglo XIX, la palabra vérité, verdad, tenía un doble sentido. Por un lado, designaba la fidelidad o conformidad con la naturaleza y, por otro, el temperamento o las emociones del artista. Cuando se empleaba en este sentido, la palabra iba a menudo acompañada por términos como naïveté o sincérité . A veces los dos sentidos de vérité, el objetivo y el subjetivo, se distinguían claramente; otras no. Como ya he indicado, al arte impresionista se le consideraba a menudo afín a ambos tipos de verdad.

En su Salón de 1859, Baudelaire, recordando sus primeras conversaciones con Delacroix, decidió comparar ambos tipos de verdad y afirmó que constituían los fines respectivos de los dos tipos de arte.

[Esta] inmensa clase de artistas [...] se puede dividir en dos campos bien diferenciados: un tipo, que se denomina a sí mismo réaliste [...] y al que, a fin de definir su error con más precisión, llamaremos positiviste, dice: «Quiero representar las cosas como son o serán, suponiendo que yo no existo». Un universo sin hombres. El otro tipo, l'imaginatif, dice: «Quiero iluminar las cosas con mi inteligencia [esprit] y proyectar su reflejo en otras mentes».

Simplificando en exceso la teoría el positivismo, Baudelaire distinguía aquí la verdad de un realismo mecánico (asociado a la fotografía) de la de un encuentro emocional y humano con la naturaleza. Tal como haría Caussy décadas más tarde, Baudelaire relacionaba la representación no emocional de una realidad externa con un tipo psicológico concreto: «[les esprits] paresseux e difficilment excitables»[1].

Otros críticos que, al igual que Baudelaire, hacían generalizaciones sobre el estado del arte francés moderno acabaron estableciendo distinciones semejantes. En 1876 Eugéne Fromentin se quejaba de que buena parte de la pintura de su época trataba de representar la «verdad absoluta» de una realidad externa en lugar de las fantasías de la imaginación. Asociaba en concreto la pintura paisajística reciente a las reproducciones mecánicas de la fotografía; según él, en este tipo de arte: «cualquier injerencia personal por parte de la sensibilidad resulta excesiva»[2]. Una década más tarde aproximadamente, George Lafenestre hacía la misma distinción en el campo de la impresión, en alusión al gran número de cuadros naturalistas que se estaban pintando por toda Europa en aquel entonces. Lafenestre decidió asociar la verdad de la impresión a la vérité del aire libre y la luz del sol, es decir: la observación del exterior. Al igual que Fromentin antes que él, oponía esto al abandonado arte de la «imaginación»[3]. Por otro lado, Roger Marx definía en 1895 la verdad del naturalismo como una «verdad literal, externa e inmediata», que requería sensibilidad retinal y destreza manual, pero no «la intervención del intelecto [...] [para que] el arte [se transforme en] un espejo»[4].

Estos tres críticos no tenían por qué concebir el naturalismo (o el impresionismo) de una forma tan estrecha. Cuando escribió acerca de Constantin Guys (el «pintor de la vida moderna»), el mismo Baudelaire mostró una postura más flexible al referirse a la «impresión producida por las cosas en la mente de M. G[uys]»[5]. Además, en varios fragmentos diferentes, Baudelaire reconocía que el «realismo» era justificable si el artista se atenía de manera estricta a:

lo que ve y [...] lo que siente. Debe ser verdaderamente fiel a su propia naturaleza. Debe evitar por todos los medios tomar prestados los ojos y los sentimientos de otro hombre, por grande que éste sea; pues entonces las obras que nos daría serían, con relación a él, mentiras y no realidades[6].

Seguir el estilo de otro parece aquí una falta más grave que la de tener una imaginación endeble o relativamente inactiva; mientras el artista sea fiel a sí mismo, su visión, incluso a pesar de su banal «realismo», llevará la impronta compensadora de su subjetividad.

Si es cierto, entonces, que algunos de los críticos que analizaron el panorama del arte francés durante los años setenta y ochenta decidieron que el objetivo de la mayoría de los pintores, tanto académicos como independientes, era la verdad objetiva, la fidelidad a una naturaleza externa, es posible que estuvieran influidos en parte por algunos de los partidarios del impresionismo. Armand Silvestre, por ejemplo, escribió que las representaciones que hacía Monet de los reflejos del agua eran une vérité absolue ; y Théodore Duret afirmó que para Pissarro un paisaje era la «reproducción exacta de una escena natural y el retrato de un rincón del mundo que existe en la realidad»[7]. No obstante, la mayoría de quienes hacían comentarios explícitos sobre el impresionismo parecían creer que estaba en juego una verdad subjetiva al menos en igual medida (si no mayor) que una objetiva[8]. Duret mismo se mostró ambivalente cuando en 1870 escribió lo siguiente sobre Manet:

De su visión de las cosas se queda con una impresión verdaderamente propia [une impression vraiment particulière]; nadie más que él conoce el significado de los valores y el acento cuando colorea objetos. Ante sus ojos todo queda resumido en una variante de la coloración; cada matiz o color diferenciado se convierte en un tono definitivo, una nota particular de la paleta [...][9].

No queda claro si la reproducción de la impresión realizada por Manet revela una verdad sobre la naturaleza que él es más capaz de ver que los demás o bien una verdad exclusiva de su visión. Duret parece creer que estaban en juego ambas. En su opinión, el arte de Manet depende en ambos casos de sus ojos. Esta observación, que fue hecha en repetidas ocasiones durante el siglo XIX, nos remite a la psicología fisiológica de la época.

Muchos críticos de entonces atribuían la visión artística en primer lugar al ojo del artista y sólo en segundo lugar al conjunto de su persona, su temperamento o personalidad. Jules Laforgue, por ejemplo, afirmaba que cada ojo veía el mundo de forma diferente y que, en última instancia, esto explicaría la mayoría de las diferencias generales que había entre el arte del ojo académico y el arte («más avanzado») del ojo impresionista[10]. Según la psicología de la percepción de Laforgue, la verdad de la impresión personal

dependía de la fisiología característica del individuo. Si cada ojo era diferente de los demás, entonces cada temperamento o personalidad (la suma de todos los rasgos fisiológicos de un individuo) era único y original. Émile Zola constituía un precedente inmediato de Duret, pues, sirviéndose de este tipo de razonamiento, había abogado por la aceptación de la pintura poco convencional de Manet sobre la base de su verdad subjetiva. Zola afirmaba una y otra vez que Manet (y todos los artistas que él defendía) pintaba cosas «tal como las ve». Resulta evidente que Zola concedía importancia al sujeto que ve, no al objeto visto. En 1867 escribió: «Toda la personalidad de Manet está constituida por la manera en que se organiza su ojo; ve con claridad y ve [grandes] masas». En consecuencia, podía explicar por qué el estilo del artista era tan poco convencional: Manet ve de esta manera por naturaleza, es fiel a sí mismo, es sincero. «Este hombre audaz al que ridiculizan posee una técnica bien disciplinada y, si sus obras tienen un aspecto particular, se debe únicamente a la manera en que ve y reproduce los objetos, que es completamente personal»[11].

La aceptación de la verdad subjetiva colocó a Zola en una posición extraña como crítico que merecería un análisis a fondo. Por ahora bastará con indicar que tenía que mostrarse necesariamente abierto a todos los estilos artísticos, ya que cualquiera podía revelar una verdad tan personal como la visión de la realidad que él había descubierto en Manet: «Acepto todas las obras de arte de la misma manera: como manifestación del genio humano. Y me interesan casi por igual; todas poseen una belleza auténtica: la vida, la vida expresada de mil formas diferentes, siempre cambiante, siempre nueva»[12]. Sin embargo, esta receptividad universal podía dar lugar a que la comunicación artística quedara sumida en una inútil anarquía. De ahí que para otros críticos, como Castagnary, el individualismo subjetivo no fuese siempre aceptable, incluso si era completamente auténtico. Como si estuviera de acuerdo con Zola, Castagnary descubrió (en 1874) que «Manet pinta como ve, reproduce la sensación que le transmite su ojo: por lo que respecta a la sinceridad, resulta irreprochable». Pero también parecía acordarse de las teorías psicológicas de Taine, pues a continuación afirmaba que, al percibir el mundo exterior, uno corrige los «datos [en bruto] del ojo» de acuerdo con al conocimiento de la verdad que ha obtenido gracias a un caudal de experiencias más amplio. Por tanto, la «sensación sumaria» e inmediata de Manet, aunque fuera verdad desde un punto de vista personal y subjetivo,

tendría que ser transformada en una verdad pública y objetiva si había de poseer alguna relevancia social[13].

* * *

Dada la enorme atención que se ha prestado al «ojo» (tanto figurativa como literalmente), no es de extrañar que los especialistas hayan relacionado el positivismo con el tema del impresionismo. La doctrina positivista estuvo bien considerada y gozó de una amplia difusión durante la época impresionista. Propugnaba la observación directa como medio para un conocimiento válido. D. G. Charlton ofrece una definición general del positivismo filosófico en Francia basada no sólo en las teorías de Auguste Comte, el fundador del movimiento del mismo nombre, sino también en las creencias de autores como Littré, que se atenían de una manera más estricta que el propio Comte al núcleo de los principios positivistas[14]. Según Charlton, para los positivistas, si exceptuamos el conocimiento que brindan los sistemas lógicos y matemáticos:

la ciencia proporciona el modelo del único tipo de conocimiento que podemos alcanzar. Lo único que no es posible saber de la realidad es lo que somos capaces de observar o deducir legítimamente de lo que observamos. Es decir, sólo podemos conocer fenómenos y sus leyes de relación y sucesión, de lo cual se desprende que todo lo que podemos aspirar a saber debe ser susceptible de comprobación empírica[15].

Evidentemente, un positivista podría argumentar, al igual que un impresionista, que unos ojos imparciales revelarían nuevas verdades. Sin embargo, los pensadores positivistas más destacados opinaban que la observación y consignación directa de fenómenos externos era tarea del científico, mientras que el artista debía aplicar a esta realidad su visión imaginativa . Según Comte y Littré (y también Taine), el arte tiene su origen en la realidad, pero se aparta de ella; el artista debe «idealizar» y «perfeccionar» imaginativamente lo que observa; así el arte se vuelve inspirador y conduce a la mejora de la sociedad. Como escribió Comte, «el

arte es siempre la representación ideal de lo existente y está destinado a cultivar nuestro instinto de perfección»[16].

Cabe advertir en Castagnary ciertos rasgos positivistas, pero, si alguien reúne las condiciones del auténtico crítico de arte positivista, es Pierre Petroz, que publicaba regularmente en La philosophie positive, la revista dirigida por Littré. Petroz se basaba en las ideas de Comte y sostenía que el arte debía llevar aparejado el «acto mental mediante el cual concibe las cosas del mundo físico e intelectual de una forma más perfecta, más verdadera en esencia, que la que tienen en la naturaleza». El crítico comparaba este arte «idealizado» con otro caracterizado por un realismo simple y directo, por lo que reconocía la existencia de una dicotomía parecida a la de Baudelaire, pese a que éste asociaba el positivismo al mismo realismo banal al que se oponía Petroz. Al igual que Baudelaire, Petroz afirmaba que el arte de Delacroix era ejemplar y revelaba genio e imaginación. Si discrepaba del poeta (y de los partidarios de un impresionismo subjetivo como Zola) era porque sostenía que el arte debía ser expresión de leyes físicas e intelectuales de carácter general[17]. Este objetivo estaba en consonancia con el interés positivista en el desarrollo del conjunto de la sociedad. Baudelaire y Zola, en cambio, estaban demasiado comprometidos con la expresión individual como para considerar válido este objetivo artístico[18].

Esto no quiere decir que el individuo careciera de importancia para el crítico positivista. Petroz escribió también durante muchos años en la revista l’Art, que en su editorial de presentación (obra con toda probabilidad de Eugène Véron) declaró que el estudio comparativo del arte pondría de manifiesto el carácter de las diversas civilizaciones que habían dominado con éxito la historia e indicaría asimismo la spontanéité intellectuelle de las diversas razas humanas. Para los colaboradores de L’Art, el arte era la expresión del progreso humano, pero, en épocas de decadencia, la actividad artística era sinónimo de «imitación» más que de «creación»: «Reducido a la ocupación [métier] de copiador y plagiador, limitado al estudio retrospectivo de los métodos y modelos del periodo anterior, el arte deja de vivir su propia vida; pierde empuje, espontaneidad y el poder creativo que encontraba antes en la sinceridad y en la naturaleza de sus propias emociones». En consecuencia, la presentación editorial aconsejaba a los artistas que buscaran sólo un medio en las obras maestras del pasado y no un fin, para así poder mantener su auténtica expresión social y, sobre todo, su individualidad: «en el terreno del

arte, para lograr [hacer] ALGO, es preciso ser ALGUIEN»[19]. La colaboración de Petroz para el primer número de L'Art fue un artículo sobre la necesidad de agrupar las obras en museos atendiendo a diferencias nacionales, regionales y, sobre todo, cronológicas, y no a la coherencia estética entre las dimensiones o los marcos. De este modo, se mostraría la correlación de los desarrollos intelectuales y estéticos en las diversas sociedades junto con las contribuciones innovadoras de los grandes maestros de cada una[20].

Si los impresionistas y sus partidarios recibieron la influencia del positivismo comteano, no se sintieron muy afectados por las opiniones que sus seguidores tenían sobre la naturaleza del arte[21]. En realidad, parecen más próximas a sus creencias las ideas que podían sacar de la psicología de Littré y Taine, que en estos temas se mantenían alejados de Comte y se inspiraban principalmente en fuentes británicas. En las publicaciones académicas recientes, las relaciones entre los conceptos de positivismo, impresionismo y realidad externa u objetiva han sido falseadas en repetidas ocasiones. Por ejemplo, en un estudio de conjunto sobre el realismo del siglo XIX, Linda Nochlin comete dos errores corrientes: asocia el positivismo comteano a un arte basado en la simple observación y no distingue entre la verdad «subjetiva» y la verdad «objetiva» de la obra de arte. El primer problema es una cuestión de documentación; el segundo es más importante y escurridizo. Nochlin define la «"instantaneidad" de los impresionistas» como «"contemporaneidad" [el tema de la vida moderna] llevada al límite». Esta definición confunde lo que para los críticos del siglo XIX era la verdad «subjetiva» de la impresión inmediata o «espontánea» con lo que consideraban la verdad «objetiva» de un tema de la época que era realmente posible observar[22]. Es decir, confunde una «realidad» o experiencia interior con otra exterior. Cuando uno se da cuenta de la importancia que tenía esta distinción para los pintores del siglo XIX, ve claramente la diferencia entre los impresionistas independientes (como Monet o Renoir) y muchos de sus homólogos académicos (como Detaille o Jean Béraud). La obra de los primeros hacía hincapié en la experiencia «subjetiva» de la naturaleza y rechazaba el tipo de detallismo en la observación asociado a la fotografía. En cambio, la de los segundos resaltaba una observación exterior «objetiva» y, debido a su precisión o exactitud, era a menudo equiparada a la fotografía (para bien o para mal).

La distinción era muy común y fue establecida de manera sucinta por Thoré en referencia a Corot, de quien decía que se expresaba poéticamente en lugar de hacer imitaciones fotográficas. En defensa de la reproducción indefinida y sumaria de figuras que hacía Corot, Thoré escribió que «lo inacabado tiene al menos el mérito de producir un conjunto armonioso y una impresión atractiva». En lugar de analizar una extremidad, se experimenta un sentimiento [éprouver un sentiment]»[23]. Parafraseando al crítico, cabría decir que, si bien la pintura de Corot pueda carecer de verdades objetivas en el detalle, ofrece verdades subjetivas en la emoción. El comentario de Thoré indica que la impresión subjetiva (o la sensación de «instantaneidad») no es necesariamente una prolongación de la fidelidad objetiva a la «realidad» de la naturaleza, sino que puede, por el contrario, ser independiente de la reproducción de las observaciones «reales». Evidentemente, sería posible hacer todo un conjunto de representaciones, desde «subjetivas» a «objetivas». Para algunos críticos, las obras relativamente detallistas de impresionistas como Degas o Morisot parecían constituir un punto intermedio o de unión entre verdades objetivas y subjetivas. En cambio, las obras más detallistas de los realistas (Detaille, por ejemplo) podían parecer limitadas a la objetividad material. El arte de Monet, situado en el extremo contrario, podía antojarse impreciso, extravagante o, lisa y llanamente, demasiado subjetivo[24].

Al igual que Nochlin, H. R. Rookmaaker falsea el positivismo y no tiene en cuenta los aspectos subjetivos del concepto de impresión cuando lo aplica a la pintura impresionista. Tras citar algunos comentarios de Rewald, afirma que, durante el siglo XIX, los experimentos con la luz y el color, tanto en la ciencia como en el arte, se basaban en los principios filosóficos del positivismo y «tenían que ver con el intento de captar la sensación directa con independencia de cualquier interpretación emocional [...] El pintor [impresionista] equipara la representación de la naturaleza con la sencilla notación de impresiones o “sensaciones”»[25]. Para Rookmaaker, la impresión se convierte en el medio para alcanzar la verdad objetiva sin más. Irónicamente, esta opinión está lejos de la «verdad» que admitían las cabezas pensantes del siglo XIX. La psicología positivista (de Littré o Taine) relacionaba la impresión con la emoción subjetiva y con la observación objetiva; y, para la mayoría de los críticos afines, la pintura impresionista presentaba una visión de la naturaleza sumamente personal, como si la «interpretación emocional» (en palabras de Rookmaaker), aun sin ser

deliberada, fuese ineludible en cualquier obra de arte «sincera». Aunque los testimonios que han sobrevivido de los impresionistas parecen a menudo ambivalentes en lo se refiere a un asunto tan resbaladizo como este, existen muchas pruebas que demuestran que ellos también concebían su arte como algo esencialmente personal y subjetivo. Monet, por ejemplo, escribió en una ocasión que «siempre trabajaba mejor a solas y conforme a mis propias impresiones [mes seules impressions]»; y Pissarro, cuando señalaba la semejanza que existía entre su obra y la de Cézanne, añadía que «cada uno conservaba la única cosa que cuenta: su "sensación" [sa "sensation"]»[26].

Toda la confusión y la ambigüedad posteriores con respecto a las verdades subjetiva y objetiva sólo cabe atribuírsela al especialista moderno, ya que buena parte de ella se da en el mismo campo de estudio. Tanto los psicólogos fisiológicos como muchos otros teóricos del siglo XIX contribuyeron a acabar con la distinción entre sujeto y objeto, sobre todo al hacer hincapié en la experiencia del observador. La realidad acabó siendo equiparada a la conciencia y, tal como muchos sostenían, el primer acto de la conciencia era percibir una impresión; la impresión no era ni sujeto ni objeto, sino el origen de sus respectivas identidades y el producto de su acción recíproca[27].

Notas al pie

[1] Baudelaire hablaba también de un tercer tipo de artista, ni realiste ni imaginatif, que simplemente se atenía a las convenciones establecidas y creaba un arte falso. Charles Baudelaire; «Salon de 1859», Écrits sur l'art, ed. a cargo de Yves Florenne, 2 vols. (París, 1971 [trad. cast. en Salones y otros escritos sobre arte, Madrid, Visor Dis., La balsa de la Medusa, 1999]), 2, pp. 36-37. Cf. los comentarios sobre fotografía, realismo y imaginación que aparecen en las notas de Delacroix del 1 de septiembre de 1859; véase Achille Piron, Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres (París, 1865), pp. 406-407. A este respecto, cf. también las afirmaciones posteriores de Jean-François Rafaëlli, Catalog illustré des œuvres de Jean-François Raffaeëlli [...] suivi d'une étude des mouvements de l'art moderne et du beau caractéristique (París, 1884), pp. 36-37, 46-47.

[2] Eugène Fromentin, Les Maîtres d'autrefois (París, 1876), pp. 284-285.

[3] Georges Lafenestre, «Le Salon de 1887», Revue des deux mondes, 81 (1 de junio de 1887), pp. 604-606, 638-639.

[4] Roger Marx, «Les Salons de 1895», Gazette des beaux-arts, 13 (mayo de 1895), pp. 354-355

[5] Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne» (1863 [trad. cast. en Salones y otros escritos sobre arte, Madrid, Visor Dis., La balsa de la Medusa, 1999], Écrits, 2, p. 155.

[6] Baudelaire, «Salon de 1859», Écrits, 2, p. 25.

[7] Armand Silvestre, prólogo de Galerie Durand-Ruel, Recueil d'estampes graves à l'eau forte (París, 1873), p. 23; Théodore Duret, «Salon de 1870», Critique d'avant-garde (París, 1885), p. 8. El ensayo de Silvestre no llegó a publicarse. Cf. también Edmond Duranty, La Nouvelle Peinture: A propos du groupe d'artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel, ed. a cargo de Marcel Guérin (París, 1946;. ed. orig, 1876), pp. 39-40.

[8] Es más, cualquier «impresión» general (fuera o no «impresionista» en un sentido restringido) podía contraponerse a cualquier «realidad» fija y concreta. Tal como indican muchas de las citas de los capítulos 2 y 3, a menudo los críticos comparaban la imagen fotográfica con la «impresión» del pintor igual que cabría comparar el calco mecánico realizado por un objeto con la reacción personal a una sensación inmaterial. Por ejemplo, con respecto a los paisajes, René Ménard escribió: «Ce n'est pas la réalité photographique qu'il s'agit de rendre; c'est l'impression que nous avons sentie devant la nature»; Ménard, «Salon de 1870», Gazette des beaux-arts, 4 de julio de 1870), p. 60. Los teóricos discrepaban acerca de la validez de la fotografía si quien la hacía era un artista; no obstante, comparada con la pintura, al público del siglo XIX le parecía cuando menos relativamente «mecánica». Su supuesta objetividad pasó a formar parte de su mitología: el fotógrafo podía manipular (o representar) la «objetividad» misma. A este respecto, cf. Roland Barthes, «The Photographic Message» (1961), Image-Music-Text, trad. y ed. a cargo de Stephen Heath (Nueva York, 1977), pp. 15-31. En cuanto a los problemas de la representación «mecánica» de la fotografía, véase Joel Snyder y Neil Walsh Allen, «Photography, Vision, and Representation», Critical Inquiry, 2 (otoño de 1975), pp. 143-169, esp. 157-165.

[9] Duret, «Salon de 1870», Critique, p. 41.

[10] Jules Lafotgue, «L'Impressionnisme» (1883), Mélanges posthumes, Œuvres complètes, vol. 3 (París, 1919), pp. 136-137, 140-141.

[11] Émile Zola, «Édouard Manet» (1867), Mon Salon, Manet, Écrits sur l'art, ed. a cargo de Antoinette Ehrard (París, 1970), pp. 101-102. Cf. Émile Deschanel, Physiologie des écrivains et des artistes, ou essai de critique naturelle (París, 1864), pp. 249-250: «Il y a un fait physiologique incontestable, c'est que chaque homme voit á sa manière, à plus forte raison, chaque peintre. Les objets apparaissent à chacun d'une certaine faiçon, sous un certain jour: ses yeux teignent les choses de telle couleur. Quiconque niera ce fait n'a jamais observé. Tel peintre voit tout en rouge, tel autre voit tout en bleu; tel autre en vert; tel autre, en or. Ce n'est ni un parti-pris de l'intelligence, ni une affaire d'imagination; c'est un fait réel, physiologique».

[12] Zola, «Manet», Écrits, p. 99. La postura de Zola parece inspirada, al menos en parte, en Taine; véase Émile Zola, «M. H. Taine, artiste» (1866), Mes Haines (París, 1879), pp. 212-213.

[13] Jules Antoine Castagnary, «Salon de 1874», Salons, 2 vols. (París, 1892), 2, pp. 179-180.

[14] Para la actitud de Littré con respecto a Comte, véase su introducciónn (escrita en 1864) a Auguste Comte, Principes de philosophie positive (París, 1868).

[15] D. G. Charlton, Positivist Thought in France during the Second Empire, 1852-1870 (Oxford, 1959), pp. 4-5. La definicón general de Charlton es mucho más útil que la estrictamente comteana de W. M. Simon, sobre todo si se tiene en cuenta, tal como explica Charlton, que las opiniones de Littré eran mejor conocidas que las de Comte (W: M. Simon, European Positivism in the Nineteenth Century [Ithaca, 1963]).

[16] Auguste Comte, Discours sur l'ensemble du positivisme (París, 1848), pp. 276 y sig. Véanse asimismo Émile Littré, «Culture morale, scientifique, esthétique et industrielle» (1849), Conservation, révolution, et positivisme (París, 1852), pp. 138-139; Hippolyte Taine, Philosophie de l'art, 2 vols. (París, 1893; ed. orig., 1865-1869), 2, pp. 258 y pássim.

[17] Pierre Petroz, L'Art et la critique en France depuis 1822 (París, 1875), pp. 335-339.

[18] Véanse, p. ej., las razones Zola en contra de Taine a este respecto: «M. H. Taine, artiste», Mes Haines, pp. 224-225.

[19] (Eugène Veron), editorial, L'Art 1 (1875), pp. 1-2.

[20] Pierre Petroz, «Du classement des œuvres d'art dans les musées», L'Art 1 (1875), pp. 102-104.

[21] Una idea comteana que pudo atraer enormemente a los impresionistas es la relatividad de todo conocimiento basado en la observación.

[22] Linda Nochlin, Realism (Harmondsworth y Baltimore, 1971 [trad. cast.: El realismo, Madrid, Alianza, 1991]), pp. 43, 28. Un segundo motivo de confusión en el análisis de Nochlin es el hecho de que elija la palabra «instantaneidad», ya que normalmente designa una temporalidad externa a quien la percibe, un tiempo o momento, por breve que sea, susceptible de ser medido. Los primeros críticos solían hablar de «espontaneidad» con toda intención. La espontaneidad queda completamente al margen del tiempo (como en el caso de la «generación espontánea»). El primer término, «instantaneidad», se asocia directamente con la fotografía stop-action, que aísla una imagen concreta de la «vida» en el «presente». En francés instantánea se dice instantané. Si tenemos en cuenta la connotación «externa» de la palabra, considerar el impresionismo un arte de la instantaniedad equivale a centrarse en el tema y pasar por alto distinciones formales que no sean icónicas (que es lo que creo que hace Nochlin). El segundo término, «espontaneidad», sugiere la realización de una posibilidad interna y describe la experiencia de la emoción; en la crítica de pintura, supone conceder la misma importancia o más al artista que al objeto de su visión. No obstante, el concepto de instantaniedad, tal como se empleaba durante los últimos años del impresionismo –en los escritos de quienes conocían el simbolismo– acabó equivaliendo a la percepción de la verdad subjetiva y objetiva. A este respecto, cf. Steven Z. Levine, «The “Instant” of Criticism and Monet’s Critical Instant», Arts, 55 (marzo de 1981), pp. 114-121. Sobre la creación pictórica del efecto de instantaneidad (pero no, tal como la he definido, de espontaneidad), cf. asimismo Kirk Varnedoe, «The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered», Art in America, 68 (enero de 1980), pp. 72-75.

[23] Théophile Thoré (Thoré-Bürger), «Salon de 1844», Les Salons, 3 vols. (Bruselas, 1893), 1, p. 35.

[24] De ahí que los críticos de las exposiciones impresionistas trataran a Degas y Morisot con más amabilidad que a Monet y Pissarro; véase, p. ej., Roger Ballu, «L’Exposition des peintres impressionnistes», Chronique des arts et de la curiosité, 14 de abril de 1877, p. 147.

[25] H. R. Rookmaaker, Gauguin and Nineteenth Century Art Theory (Amsterdam, 1972), p. 86. (Esta idea es matizada hasta cierto punto en la p. 110.) Cf. George Heard Hamilton, quien también falsea la relación entre

positivismo e impresionismo e infravalora el interés de los pintores por el sentido subjetivo de «impresión»; «The Philosophical Implications of Impressionist Landscape Painting», Houston Museum of Fine Arts Bulletin, 5 (primavera 1975), pp. 2-17 .

[26] Carta de Monet a Durand-Ruel, 12 de enero de 1884, reeditada en Daniel Wildenstein, Claude Monet, Biographie et catalogue raisoné, 3 vols. (Lausana, 1974-1979), 2, p. 232; cf. también la carta de Monet a Bazille, diciembre de 1868, Wildenstein, 1, pp. 425-426. Carta de Pissarro a su hijo Lucien, 22 de noviembre de 1895, en Camille Pissarro, Lettres a son fils Lucien, ed. a cargo de John Rewald (París, 1950), p. 391; cf. también la carta del 21 de noviembre de 1895, p. 388. Véanse además las notas de Louis Le Bail (1896-97) a las opiniones de Pissarro, citadas por John Rewald, The History of Impressionism (Nueva York, 1961), p. 458. Le Bail indica que Pissarro aconsejaba lo siguiente: «No se atenga a normas y principios; pinte lo que observe y sienta. Pinte con generosidad y sin titubear, pues lo mejor es no perder la primera impresión». Aquí, la «impresión» del artista (o «sensación») supondría tanto la «observación» como el «sentimiento» (la emoción).

[27] Émile Littré, «De quelques points de physiologie psychique» (1860), La Science au point de vue philosophique (París, 1876), pp. 312 y sig.

Capítulo 4

La distinción sujeto-objeto, valoración crítica y procedimiento técnico

Littré identificaba la experiencia elemental o el acontecimiento primigenio con la impresión, que da lugar a la distinción entre sujeto y objeto. También Taine, en su fundamental estudio psicológico De l'intelligence, refundía los conceptos de sujeto y objeto al hablar de una sensación unitaria básica (o sea, la impresión) que presentaba simultáneamente dos aspectos irreductibles: el de fuerza intelectual consciente y el de substancia material. Para Taine, la realidad no constaba de mente (sujeto) y materia (objeto), sino de experiencia consciente, que presentaba estos dos aspectos dependientes de la realidad[1].

Si Taine sintetizó sujeto y objeto por medio de la psicología, así lo hicieron también los «psicofisicistas» del siglo XIX. José Argüelles ha señalado que Gustave Fechner, Charles Henry y otros autores relacionados con la cuantificación de aspectos de la percepción humana anticiparon la idea básica del principio de complementariedad que ahora suele asociarse a la obra de Niels Bohr: la naturaleza observada de los fenómenos «objetivos» externos depende de la naturaleza del sujeto que los percibe[2]. Esto es, lo que hay de observable en el mundo externo depende del observador y de su manera de observar[3].

Los psicofisicistas definían una realidad que cabría concebir como un centro luminoso alrededor del cual giran el sujeto y el objeto en una relación de reciprocidad y a través del cual pasa cada uno cuando es observado por el otro. Este relativismo irreductible coincide (excepto en casos extremos) con una creencia fundamental del siglo XIX, compartida por Hegel y Comte, según la cual el conocimiento del mundo que tiene el hombre se corresponde con su etapa de evolución histórica. Es más, dicho relativismo está estrechamente relacionado con el pensamiento de Schopenhauer, al menos tal como fue entendido en Francia. Según la explicación de Charles Lévêque (1874), la famosa afirmación de Schopenhauer «el mundo es mi representación» quería decir que el mundo objetivo jamás podría librarse del

sujeto que lo percibía. El mundo percibido era un fenómeno mental. Lévêque explicaba asimismo que Schopenhauer buscaba una manera de superar este punto muerto epistemológico. Para eliminar las ilusiones creadas por la mente y descubrir una realidad más esencial, buscaba la «percepción más inmediata», el punto de la experiencia en que sujeto y objeto dejaran de distinguirse y se lograse la unión entre lo individual y lo universal[4]. La especulación filosófica acabó influyendo en el arte no sólo a causa de Schopenhauer, sino —lo que es más importante para lo que ahora nos interesa— también de Jules Laforgue, admirador del pensador alemán y de su discípulo Eduard von Hartmann, y amigo de Charles Henry y de varios críticos simbolistas.

Laforgue escribió en 1883 que en la nueva pintura impresionista «objeto y sujeto [esto es, naturaleza y artista u obra de arte y observador] se mantienen [...] irremediablemente en movimiento: no pueden aprehender ni ser aprehendidos. En los destellos de identidad entre sujeto y objeto reside la naturaleza del genio»[5]. Por consiguiente, Laforgue proponía como objetivo o ideal del arte la unión de sujeto y objeto, lo cual le aproximaba a Schopenhauer[6]. El impresionista era el más indicado para alcanzar este objetivo, ya que buscaba lo que Schopenhauer (a través de Lévêque) había llamado «la percepción más inmediata». Más adelante, en 1895, Maurice Denis afirmaría igualmente que la meta más alta del arte era la síntesis de objeto y sujeto. En una reflexión sobre un grupo de pintores que habían expuesto como «impressionnistes et symbolistes», escribió que, en última instancia, la obra de los artistas más jóvenes podía acabar revelando «más de una analogía entre el objeto y el sujeto, entre el mundo y la imagen que se hayan hecho de ella»[7]. Más adelante todavía, Denis elogiaría el arte de Cézanne por su «reconciliación entre lo objetivo y lo subjetivo»[8].

Laforgue y Denis se mostraban más receptivos a las teorías del simbolismo, pero a veces también podían hablar favorablemente del impresionismo, ya que lo asociaban (en diversos grados) a la meta de integrar el objeto percibido y el sujeto que percibe. Incluso un teórico como Eugène Véron, que no era precisamente un adalid de los nuevos movimientos artísticos independientes, había reclamado previamente un arte del objeto y el sujeto. En 1878, Véron escribió un estudio general titulado L'Esthétique, que era en buena medida un producto de su época. Al igual que los textos de Comte y Littré, rechazaba las especulaciones metafísicas y teológicas; y, como Taine,

defendía el determinismo y una teoría de la expresión racial y nacional. Proponía como meta del arte «la sinceridad y la espontaneidad de la emoción», definición que podía aplicarse sin ninguna dificultad tanto a impresionistas como a simbolistas. Lo más significativo es que afirmaba que el artista disponía de tres sendas abiertas. En primer lugar, la «imitación de un arte anterior» o «método académico»; Véron rechazaba el arte basado en el arte, ya que el resultado se le antojaba convencional y carente de originalidad. En segundo lugar, la «copia de cosas reales» o «teoría realista»; este método pretendía reproducir fenómenos de forma objetiva, pero reducía al artista a una máquina. Para Véron, resultaba totalmente inaplicable, ya que el artista no puede ser un realista perfecto: siempre añade algo de sí mismo, «su emoción, su impresión personal». Por último, la «manifestación de impresiones personales», en la que entran en juego el objeto y el sujeto, el efecto y su impresión (l'effect et l'impression); el artista puede sentirse estimulado por la naturaleza, pero pintará con los colores «de su propia naturaleza, de su temperamento y su personalidad». Véron identificaba esta última senda con la de l'art personnel; era la única vía auténtica[9]. Su interés en una originalidad asociada a la individualidad (y vinculada a la libertad política[10]) lo llevó a defender un arte que representara tanto la naturaleza del hombre como la naturaleza externa. Para Véron, la naturaleza humana era de una variedad infinita y se reflejaba en la obra de arte tomando la forma del temperamento del artista.

El concepto de «temperamento» era fundamental para multitud de teóricos del siglo XIX, quienes consideraban que la constitución fisiológica del individuo (fuente de su temperamento) era la causa de la necesaria subjetividad de su visión[11]. En 1864 Émile Deschanel, citando como autoridades a Taine y a Stendhal, definía «temperamento» como el «estado propio de la constitución física de cada persona, causado por la diferente proporción de elementos que se da en la composición de su cuerpo»[12]. Uno podía advertir profundos contrastes en la constitución o el temperamento de varias personas según las diferencias raciales, o contrastes más sutiles causados por diferencias en el entorno doméstico e incluso en la dieta. En la misma línea, Stendhal, por ejemplo, había afirmado que, si había cinco razas de hombres, debían de existir cinco bellezas «ideales». «Dudo mucho –escribió– que a un habitante de la costa de Guinea le admire la veracidad del color de Tiziano»[13]. Alfred Johannot introdujo la idea en el campo de la crítica de arte de la época cuando afirmó que el «punto de vista» de cada

artista estaba determinado por su temperamento y que su obra sólo podía ser evaluada desde esa óptica; no era posible juzgar el arte con un único criterio[14].

Como indican la estética y el análisis desde Stendhal hasta Véron, la impresión de la naturaleza que tenía el individuo solía asociarse a la subjetividad de un temperamento único. El crítico Champfleury escribió que «el hombre siempre está condicionado por su propio temperamento [...], lo que le lleva a reproducir la naturaleza de acuerdo con la impresión que recibe de ella», y que las diferencias de temperamento dan lugar a diferencias de impresión[15]. El propio Delacroix exclamó en una ocasión, como si hablara por experiencia propia: «¡Ah, joven artista! ¿Buscas un tema? El tema eres tú mismo; son tus impresiones, tus emociones frente a la naturaleza»[16]. Para Delacroix, el temperamento propio se revelaba siempre en la manera en que podía reproducirse un objeto observado; es decir, el acto de plasmar una «impresión» transmitía de forma simultánea una «emoción» personal. En consecuencia, cualquier cosa observada podía ser adecuada para la representación artística, y (tal como afirmaba Jahannot) ningún patrón de realismo objetivo o belleza universal resultaría nunca aceptable.[17]

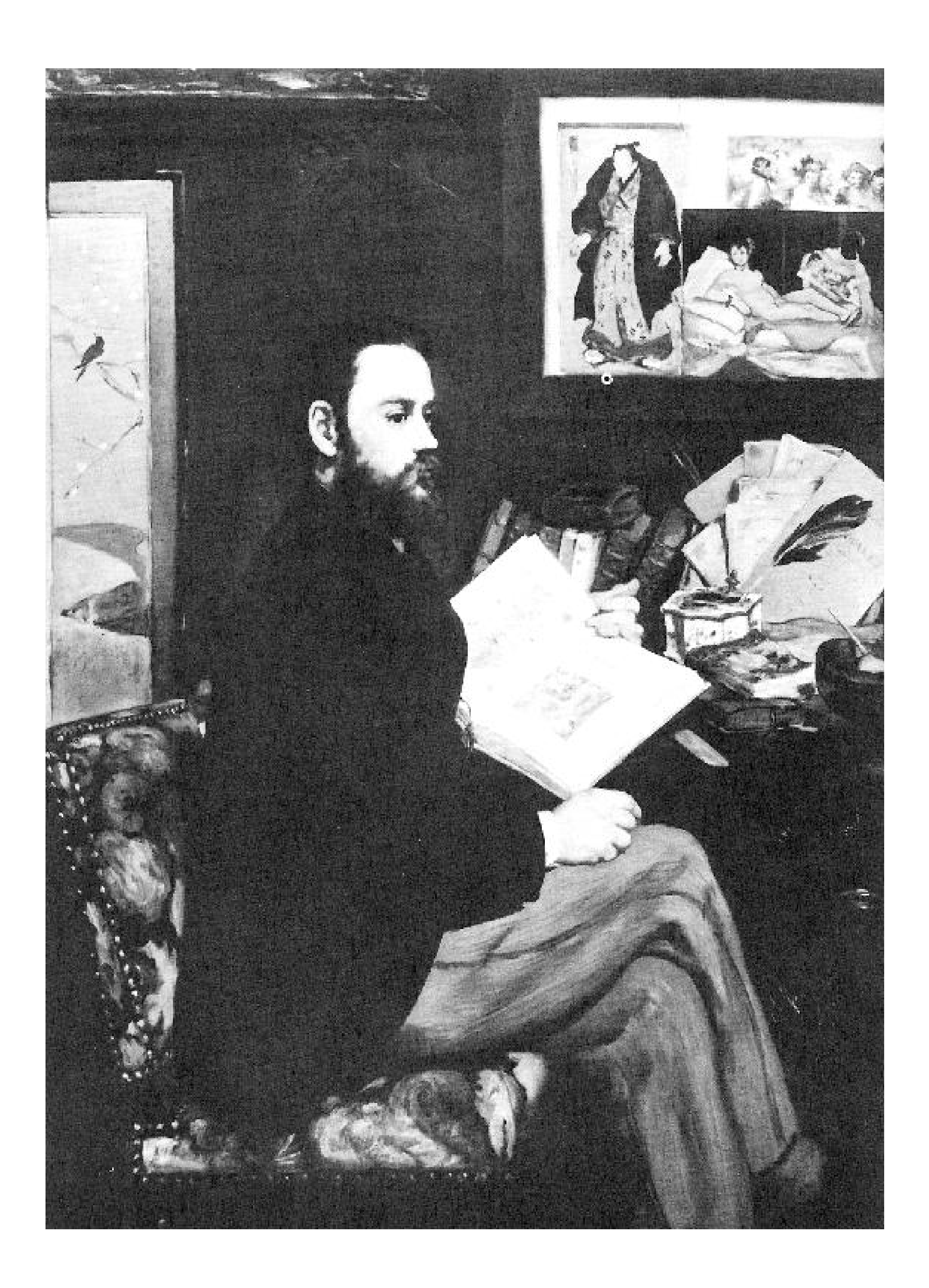
Émile Zola heredó estos aspectos de la teoría romántica y realista y los aplicó a la crítica del joven impresionismo, una manera de pintar en la que estas cuestiones resultaban más patentes que nunca. Los críticos simbolistas solían atribuir a Zola la (común) idea de que el origen de la autenticidad y la verdad del arte residía en el temperamento personal. Citaban con frecuencia la siguiente máxima: «Una obra de arte es una parte de la naturaleza vista a través del temperamento». Dejándose guiar por un principio tan inherentemente excéntrico como éste, Zola podía describir el arte de Manet sobre la base de la visión personal del pintor: el artista pintaba simplemente «como veía». Éste era el logro de Manet: ser fiel a sus impresiones personales, expresar su propio temperamento. Para Zola, para juzgar favorablemente una obra de arte era preciso reconocer en ella un temperamento artístico, descubrir el yo del artista. En su primer ensayo amplio sobre la pintura de su época, el escritor hacía una afirmación rotunda a este respecto:

Desearía que uno estuviera vivo, que creara con originalidad, al margen de todo, de acuerdo con sus ojos y su temperamento. Lo que busco ante todo en un cuadro es un hombre, no un cuadro [...] Una obra de arte nunca es otra cosa que la combinación de un hombre, el elemento variable, y la naturaleza, el elemento fijo [...] Hagan algo que sea fiel [a la naturaleza] y aplaudiré, pero, sobre todo, que sea personal y esté vivo, y entonces aplaudiré con más fuerza[18].

Esto nos recuerda una vez más a la distinción que establecía Castagnary entre «paisaje» (la verdad fija, para decirlo como Zola) y la «sensación que causa el paisaje», es decir, la verdad infinitamente variable. Esta última estaba «viva» en los artistas singulares y poco convencionales que evolucionaban, artistas cuya valoración no estaba sujeta a una norma fija. «El ridículo criterio común –escribió Zola– ya no existe»[19]. Por consiguiente, el joven crítico afirmaba que le «disgustaba» la palabra «arte», que parecía sugerir una belleza absoluta que perduraba a lo largo de los siglos, insensible a la rápida pero penetrante mirada de una personalidad singular[20].

Zola afirmaba sin ambigüedades que él no recurriría a ideas preconcebidas ni criterios preexistentes al hacer valoraciones críticas y alababa una y otra vez a Manet y a los impresionistas por su independencia. Éste era una especie de juicio negativo, fruto de una comparación en el que el nuevo término (la pintura naturalista) no guardaba relación alguna con el antiguo academicismo. No obstante, como si diera cuenta de que un juicio resulta poco convincente si no remite a un principio positivo, Zola mantuvo su interés en lo que había denominado el «elemento fijo»: la verdad de la naturaleza. Elogiaba a Manet y a otros por su fidelidad a los efectos naturales y por plasmar las relaciones de color y valor. En esencia, Zola valoraba aspectos de la técnica artística como si no fueran enteramente originales ni idiosincrásicos. Manet en cuanto individuo podía tener tendencia a «ver con claridad», pero también respetaba un «código de valores», una serie de relaciones que se correspondían con las relaciones que se daban en la naturaleza. El escritor señalaba que este mismo código había sido usado de forma provechosa por muchos otros pintores[21]. En consecuencia, sólo cabe concluir que Manet plasmaba una visión única y original dentro de un marco establecido en la tradición pictórica; y que la

fuerza de la radical liberación artística de la que habla Zola se disipa cuando el crítico (ocupando el lugar al artista) se enfrenta a los exigencias del procedimiento técnico. ¿Puede la visión de Manet, tal como aparece representada por su técnica, ser «original» si su procedimiento viene determinado por un «código de valores» empleado y respetado por otros?



7. Édouard Manet, Retrato de Émile Zola, 1868, París, Musée du Louvre. Cliché de Musées Nationaux.

No sin justificación, Zola evita responder a esta pregunta, que supone un conflicto entre una práctica común de la pintura y la teoría de una visión única y original. El conflicto busca su resolución describiendo una trayectoria elíptica en torno a sus dos polos: la técnica y la originalidad. Quizá Zola podría haber hablado de una «técnica de la originalidad», un procedimiento para representar y resultar original[22]. Por convención, ciertos elementos reiterativos del procedimiento técnico pueden revelar una visión personal y original de una forma tan convincente como una única línea puede sugerir el contorno de una figura humana. Suponer la existencia de una «técnica de la originalidad» común hubiera permitido a Zola descubrir al «hombre» en Manet (su temperamento propio) por medio de su pintura, pues el crítico habría podido buscar determinados rasgos visuales con vistas a llegar a dicha conclusión. Puede que el método de análisis técnico de Zola fuera poco minucioso e incluso superficial. Sin embargo, parece que sí llevó a cabo cierto análisis «objetivo» del color, el valor, la ilusión espacial y otros elementos semejantes, sin dejar por ello de tener conocimiento «directo» de las obras del «hombre» en quien confiaba sin reservas. Puede que la personalidad artística que se pone de manifiesto en el arte de Manet se resista a una categorización reduccionista definitiva. Sin embargo, su crítico logró analizar sus cuadros desde un punto de vista conocido. En resumen, aunque Zola conociera al «hombre» (personalmente o por su reputación), respetase su sinceridad y estuviera predispuesto a aceptar su arte, la estructura de sus argumentos da a entender el procedimiento recíproco: el crítico juzga en primer lugar el conjunto de la obra desde un punto de vista técnico y sólo entonces juzga al pintor; describe una trayectoria crítica elíptica desde el polo de la técnica hasta el de la originalidad.

Parece que esto también es aplicable a la crítica de Castagnary. Al igual que Zola, valoraba que se pintara «lo que uno ve» y elogiaba a Courbet (en 1863) y a Manet (en 1874) por ese motivo. Pero puede que no sacara conclusiones inmediatamente. Parece que Castagnary se preguntó cómo sabe un crítico si está viendo «lo que uno ve», esto es, su representación. Aunque

considerara aceptable el arte de Manet en 1874 «con respecto a la sinceridad», en otra ocasión, en el Salon des Refusés de 1863, no tuvo una reacción tan favorable. Entonces llegó a la conclusión de que a Manet, el «hombre», le faltaba convicción y sinceridad. Su juicio obedecía a que había advertido los resultados de una técnica imperfecta: «Veo ropa sin sentir el armazón anatómico que la sostiene y justifica sus movimientos. Veo figuras sin huesos y cabezas sin cráneo [...] ¿Qué más veo? La falta de convicción y sinceridad del artista»[23].

Zola (y también Castagnary) hablaban del procedimiento del pintor como si fuera susceptible de ser evaluado mediante la comparación, si no con los resultados técnicos visibles en otras obras de arte, al menos con una idea extendida del aspecto de la naturaleza. El criterio, a menudo no reconocido, podía ser un arte de la naturaleza o la naturaleza misma. Al mismo tiempo, Zola subrayaba que una técnica consumada que se atuviera a este criterio objetivo no reproducía nada más concreto que la impresión subjetiva del artista. Justo cuando los psicólogos de su época definían la impresión como algo al mismo tiempo subjetivo y objetivo, externo e interno, Zola consideraba que la pintura naturalista o impresionista representaba a la vez al objeto y al sujeto, a la naturaleza y al hombre. La obra de arte ponía de manifiesto una relación especial entre el hombre y la naturaleza, una manera particular de percibir el mundo, una manera artística que revelaba una verdad objetiva y subjetiva. La atención del artista a la reproducción de la impresión original y espontánea que había tenido garantizaba tanto la fidelidad a la naturaleza como la expresión de su propio temperamento[24].

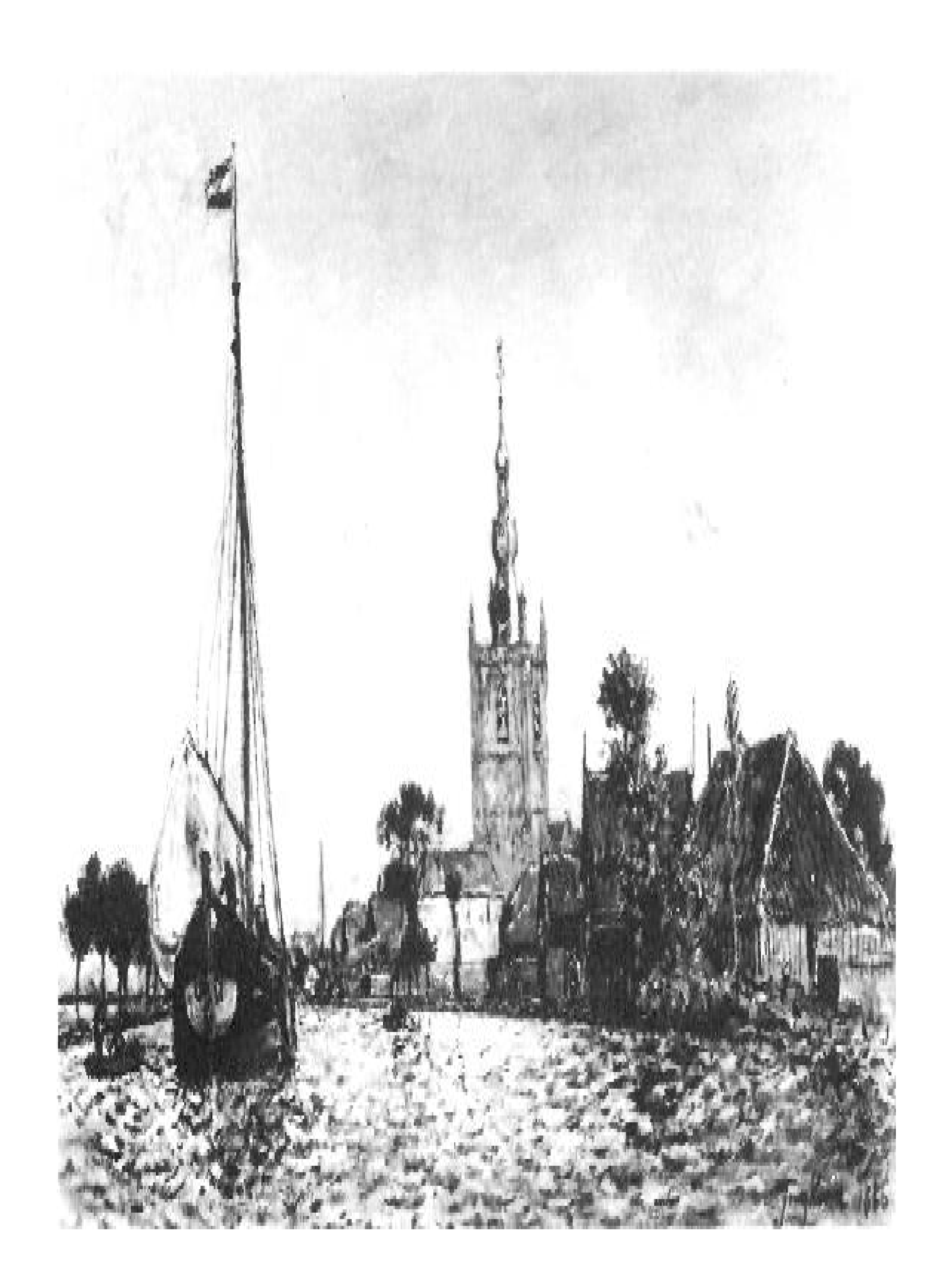
En sus textos críticos más polémicos (los Salones de 1866 y 1868 y el ensayo sobre Manet de 1867), Zola apenas analiza los esfuerzos del artista por desarrollar una técnica apropiada; en cambio, hace hincapié en la importancia de la visión original y subjetiva. En sus escritos posteriores, que tienen un carácter algo menos polémico, muestra menos reparos en reconocer que todo artista necesita dominar una técnica para alcanzar el fin concreto que busca. Un artista sincero, si desea expresar cómo es su temperamento, debe estudiar todavía la práctica de la pintura, aunque quizá no como lo haría un académico. De una manera que parece más obstinada que elocuente o convincente, Zola intenta una y otra vez conciliar la impresión subjetiva con la técnica racional objetiva insistiendo en que sólo se adquiere la técnica apropiada tras largas horas de estudio, pero con

independencia, sin una preparación tradicional y sin imitar el estilo de los artistas que han alcanzado metas parecidas. Desacredita a los impresionistas con formación académica (Bastien-Lepage y Gervex) que están capacitados técnicamente, pero han adquirido soltura imitando a naïves (como Manet)[25]. Para Zola y otros, aceptar la posibilidad de emplear una técnica desarrollada y al mismo tiempo independiente y poco convencional con el propósito de reproducir una impresión espontánea es fundamental para el análisis crítico del impresionismo. Sin el interés en la técnica o cuando menos en el impreciso procedimiento del que habla Zola, la valoración crítica de la pintura impresionista quedaría reducida a cuestiones de integridad personal, y uno se sentiría inclinado a propugnar que los artistas abandonaran cualquier búsqueda consciente del esquivo «medio de expresión» y pasaran a ser simples «receptores» que atendiesen pasivamente a las sensaciones físicas más inmediatas.

Semejante pasividad debilitaría enormemente los fundamentos de una valoración crítica fiable, pues parecería eliminar cualquier movimiento premeditado en pos de una ortodoxia técnica: los artistas se limitarían a seguir sus instintos y su arte cambiaría según su temperamento. ¿Cómo podría uno determinar el auténtico grado de «sinceridad» en un arte tan pasivo? ¿Bastaría con que el pintor se apartara de la norma? Probablemente no, porque entonces los locos podrían pasar por los mayores artistas. Como si fuera consciente de todas estas posibles dificultades, Albert Aurier reconoció en sus escritos sobre Van Gogh que un juicio fiable de la sinceridad artística nunca podría basarse en las cualidades observables de la obra. Expresó esta opinión en 1890, al citar el concepto de Zola del temperamento y referirse a los «grados de sinceridad del artista». Cuando corrigió este ensayo sobre Van Gogh (probablemente en 1892), Aurier dejó la frase de la siguiente manera: «los grados de sinceridad pasiva del artista frente a la naturaleza». Se diría que el crítico deseaba hacer hincapié en la asociación de sinceridad con pasividad y, de forma concomitante, en la asociación de procedimiento técnico con elección deliberada. En realidad, ya había pensado en la manera de hablar de la sinceridad activa . En un breve ensayo sobre el pintor Henner, había sugerido que un artista no debía limitarse a la «sinceridad inmediata de los realistas, [la] copia absoluta de impresiones percibidas naturalmente»; más bien debía proceder «mediante la exageración o atenuación de cualidades ya presentes de forma innata» a fin de convertir «su temperamento original e innato» en un temperamento

artístico creado premeditadamente, pero no por ello menos propio. Es decir, cabía emplear una técnica desarrollada para definir con la mayor precisión posible la auténtica visión de uno y la imagen que tenía de sí mismo (su «sinceridad»)[26].

El interés en una representación deliberada del temperamento llevó a Aurier a corregir su ensayo sobre Van Gogh. También los escritos de Zola constituyen un caso revelador de recapacitación. Las observaciones que hizo sobre Jongkind en 1868 y 1872 representan un ejemplo característico del cambio de tono que distingue sus primeros ensayos críticos de los posteriores. En 1869 escribió sobre la personalísima visión de Jongkind y sobre la también originalísima manera en que la plasmaba sirviéndose de unos medios sorprendentemente sencillos. Según la imagen que daba de él, Jongkind trabajaba con rapidez para captar la verdad objetiva de la naturaleza revelada en la «primera impresión» y, lo que es más significativo, su experiencia emocional y subjetiva de la naturaleza (su «sensación») durante determinado tiempo. En 1872 Zola volvió a publicar estos mismos comentarios casi palabra por palabra, pero añadió un matiz importante: «La verdad es que el artista trabaja lentamente [longuement] en sus lienzos a fin de alcanzar una sencillez extrema y un refinamiento sin precedentes»[27]. Por tanto, en la segunda versión, Zola relacionaba la representación de la impresión espontánea con un procedimiento pictórico minucioso y deliberado. De igual modo, en su reseña del Salón de 1880, definía impresionismo como la aprehensión de «la naturaleza en la impresión de un momento»; pero, añadía, «es necesario fijar este momento en el lienzo de forma definitiva mediante una técnica [facture] bien pensada». Captar la impresión supone observar la luz al aire libre, algo «bastante fácil de decir –escribió Zola–, pero la dificultades empiezan con la ejecución». Es más, cuando evaluó los logros técnicos de Monet y otros impresionistas independientes, le pareció que tenían carencias. A Monet, que se precipitaba a menudo, le recordaba que «es el estudio lo que permite hacer obras sólidas», y llegaba a la conclusión de que ninguno de los impresionistas dominaba la forma de arte que había elegido[28].



8. Johan-Barthold Jongkind, La iglesia de Overshie, 1866. Por gentileza del Art Institute of Chicago.

Zola no pensaba que las deficiencias técnicas de los impresionistas se debieran a una falta de sinceridad. No cabía duda de que Monet, Pissarro, Cézanne y los demás expresaban su propio temperamento, pero, según Zola, carecían de esa maestría artística que sólo se adquiere si se avanza en el terreno de la ejecución. Por tanto, establecía una distinción clara entre lo que se expresaba y cómo se expresaba, entre algo que se consideraba subjetivo e idiosincrásico y algo quizás inventivo y original pero sujeto todavía a la crítica y la valoración objetivas. Aunque los efectos abocetados, los colores vivos y la simplificación general del dibujo y la composición constituían una prueba del interés del artista en reproducir la impresión, la mera presencia de estos recursos técnicos no garantizaba que el intento, por sincero que pudiera parecer, fuese a resultar satisfactorio.

La creación y valoración de una técnica apropiada para un arte de la impresión, la sinceridad y la originalidad es el tema de la segunda parte. Sin embargo, llegados a este punto, creo conveniente hacer unas breves observaciones a este propósito para poder seguir con mi argumentación. Existen muchas razones para creer que, en general, artistas y críticos distinguían entre la técnica que cabía estudiar y la expresión espontánea de impresiones y emociones que hacía posible dicha técnica. Los estudios sobre Delacroix que hicieron tanto Baudelaire como el teórico Clarles Blanc tras la muerte del pintor hacen referencia a la dialéctica artística entre elementos convencionales y idiosincrásicos. Según Baudelaire, Delacroix afirmaba que el artista necesita «equiparse con antelación» de los medios técnicos para reproducir su impresión de la naturaleza[29]. Igualmente, Charles Blanc entendía que el extraordinario color de Delacroix era un medio pensado para expresarse de forma apasionada. Blanc afirmaba que el sentido del color que tenía Delacroix era intuitivo; sin embargo, para la comunicación artística necesitaba aprender las leyes formuladas científicamente que indicaban las efectos del color[30].

Por lo visto, Manet también pensaba que la maestría técnica constituía un requisito fundamental para el arte de la «espontaneidad», término que empleaba, según su amigo Antonin Proust, para referirse al arte de la impresión[31]. Otro amigo de Manet, Stéphane Mallarmé (que apreciaba tanto la pintura impresionista como la simbolista) definía la técnica de Manet como algo hábil y artificioso pensado para crear una apariencia de espontaneidad. Para Mallarmé (como más adelante para Zola), no resultaba nada incoherente trabajar con esmero y cuidado para lograr expresar lo momentáneo. Tampoco debía uno esperar que los recursos técnicos tradicionales fueran abandonados del todo en el nuevo arte. A este respecto Mallarmé escribió un texto del que sólo existe una traducción inglesa poco elocuente:

Como ningún pintor tiene en su paleta el color neutro y transparente correspondiente al aire libre, sólo se puede conseguir el efecto deseado mediante una mayor o menor ligereza de toque o mediante la regulación del tono. Ahora Manet y los de su escuela emplean colores simples, frescos, o aplicados levemente, y parece que han obtenido resultados a la primera pincelada [...] Pero ¿no desaparecerá esta atmósfera (que un artificio del pintor extiende sobre el conjunto del objeto pintado) si la obra ya terminada es como un cuadro repintado?

Mallarmé dio a esta pregunta una respuesta que recuerda en cierta medida a Zola. A su modo de ver, Manet evitaba la perspectiva y la composición tradicionales porque las consideraba poco naturales, pero mantenía de todos modos una unidad pictórica coherente, sobre todo por medio de la perspectiva «japonesa» y el acortamiento de figuras, que producía el efecto de una visión directa e instantánea. Mallarmé concluía de la siguiente manera:

Probablemente habrá quien objete que todos estos medios ya han sido empleados anteriormente en mayor o menor medida: la habilidad (empleada con moderación) de partir el lienzo para producir una ilusión (una perspectiva que casi coincide con el uso exótico de los bárbaros); el toque ligero y los colores frescos, uniformes e iguales, o temblando de formas

diversas bajo luces cambiantes; todos estos recursos y expedientes han sido utilizados en el arte en más de una ocasión, en la escuela inglesa y en otras. Pero la combinación por vez primera de todos estos procedimientos (visibles y adecuados para la expresión artística de las necesidades de nuestra época) para alcanzar un determinado fin constituye un logro nada desdeñable para la causa del arte, sobre todo si estos medios han sido llevados al límite por una voluntad férrea[32].

En este caso, los efectos artísticos de Manet son analizados uno por uno, y el crítico reconoce que tienen precedentes todos. No son ni el resultado de una investigación empírica de la naturaleza ni el producto de una «sinceridad pasiva»; sino que obedecen a un estudio relativamente asimilado de la disciplina del pintor. Tal estudio sería digno (al menos para Mallarmé) tanto de un simbolista como de un impresionista.

Baudelaire, Zola, Mallarmé y otros escritores que juzgaron el arte romántico o el impresionista tuvieron que afrontar el problema de la comunicación de las sensaciones personales. Consideraron necesario hablar de los recursos técnicos inspirados en una tradición o conjunto de conocimientos, al tiempo que abogaron por un arte poco convencional que representara emociones directas. Pensaban que la técnica del artista, su medio de expresión, traducía lo particular e idiosincrásico a un lenguaje fácil de comprender para el público en general. Como escribió Gustave Geffroy en su «Histoire de l’impressionnisme» (1894), los impresionistas no podían ser realmente ingenuos en ningún momento, pues sabían a la perfección lo que los maestros del pasado habían logrado en el terreno de la pintura[33]. Otro crítico, Charles Bigot, al abordar las cuestiones suscitadas por el impresionismo, asoció los logros de este arte individualista a su conformidad con un ideal preexistente (aunque no necesariamente evidente). Bigot llegó a esta conclusión tras estudiar a Bastien-Lepage, cuyo estilo había analizado desde el conocido punto de vista del naturalismo: la aprehensión de efectos al aire libre, el uso de una paleta más sencilla y la expresión de un tema tal como lo «veía» el pintor. Bigot opinaba que Bastien-Lepage obtenía buenos resultados allí donde fracasaban los impresionistas más radicales porque poseía una capacidad técnica superior. Al igual que muchos críticos de su generación, daba la impresión que Bigot se inspiraba en las enseñanzas de Taine, pues llegaba a la conclusión de que, si bien cada pintor poseía una

visión propia y debía usar el color de acuerdo con ella, obtenían buenos resultados aquellos cuyo uso del color se atenía a un sentido de la armonía reconocible: el individuo debía llegar a lo universal[34]. Para los simbolistas, este razonamiento suscitaba una pregunta importante: ¿En qué circunstancias la expresión de un temperamento propio da lugar a un arte de alcance universal? ¿Cuándo la verdad subjetiva de la impresión o sensación de un individuo se convierte en una verdad objetiva conocida por todos?

* * *

Para hacer una comparación cabal entre el concepto de la expresión artística que tenían los impresionistas y el que tenían los simbolistas es preciso reflexionar sobre un tema escurridizo por naturaleza: el recurso expresivo de la deformación (déformation), la desviación con respecto a las normas aceptadas para reproducir efectos naturales. Como es lógico, la persona que contemplaba un cuadro a finales del siglo XIX pensaba que la deformación podía ser de dos tipos: subjetiva (idiosincrásica, espontánea e incluso «pasiva») y objetiva (comprensible por todos, reflexiva y quizá deliberada).

Es preciso subrayar que la «deformación» en el arte simbolista o impresionista no se entendía como un alejamiento de la naturaleza, sino, más bien, de la idea convencional de la naturaleza . Al constituir una desviación poco ortodoxa, la deformación podía revelar verdades sobre la naturaleza exterior o bien sobre la propia naturaleza del artista, verdades que podían ser camufladas por una reproducción convencional. Las deformaciones evidentes de forma, color o perspectiva, la ejecución desmañada y cualquier otro barbarismo estilístico eran a menudo interpretados como señales de la sinceridad del artista. Dicho de otro modo, la desmaña del artista se podía atribuir a la manera directa y espontánea en que expresaba su inmediata respuesta emocional al tema. Es más, el poeta y teórico «positivista» Sully-Prudhomme consideraba la ejecución desmañada una «garantía de sinceridad»; y el crítico y pintor simbolista Maurice Denis escribió que «la desmaña [gaucherie] consiste para los modernos en pintar objetos de acuerdo con una idea preconcebida de lo pintoresco o lo estético»[35]. Denis añadía: «Llamo desmaña a esta especie de torpe afirmación mediante la cual se

traduce la emoción personal de un artista al margen de las fórmulas aceptadas»[36].

Con estas afirmaciones, se diría que Denis quiere dar a entender (en otros textos lo indica con claridad[37]) que la desmaña o deformación es consecuencia de una deficiencia del procedimiento técnico, por muy encomiable que pueda ser en lo que se refiere a la sinceridad del esfuerzo realizado para expresarse artísticamente. A esta deformación Denis la llamó «subjetiva», pues era fruto de un intento de expresar una reacción emocional personal ante la naturaleza y estaba en consonancia con la «doctrina del homo additus naturae; la naturaleza vista a través del temperamento»[38]. Aquí Denis se refería tanto a Francis Bacon como a la famosa definición del arte impresionista y naturalista de Zola, y veía el impresionismo propiamente dicho como un caso de «deformación subjetiva». Sin embargo, Denis también hablaba de un segundo tipo de deformación, al que llama «objetivo». Este tipo de deformación no tenía su origen en la idiosincrasia del artista sino en su búsqueda de una técnica válida, de las leyes inmutables de la expresión visual. Denis asociaba este tipo de deformación sobre todo a los artistas simbolistas que buscaban las «leyes de la expresión» en las tradiciones del arte del pasado y en las ciencias avanzadas como la física y la matemática. Según Denis, el simbolismo afirmaba «la posible expresión de emociones y pensamientos humanos mediante correspondencias estéticas [en concreto, visuales]» que podían ser comprendidas por todos y eran, en este sentido, «objetivas»[39].

Albert Aurier, que fue al parecer la fuente de muchas de las definiciones de Denis, había analizado el tema de la deformación unos años antes que su joven colega[40]. En unos artículos escritos en 1890 y 1891 repetía la distinción que había establecido Castagnary en 1874, pues sostenía que los impresionistas no reproducían el objeto natural propiamente dicho sino su «forma percibida»; su meta era la «traducción de sensaciones instantáneas con todas las deformaciones propias de una síntesis subjetiva rápida». Al igual que Denis, Aurier se inspiraba en el concepto de la «naturaleza vista a través del temperamento» de Zola para justificar la idea de que un artista no representa la verdad de la naturaleza, sino «su verdad, la suya propia»: «la deformación varía según la personalidad del artista». Aurier llegaba a la conclusión de que la obra de arte resultante, «deformada por el temperamento», se convertía en la «señal visible de este temperamento», su

«símbolo». En ese sentido, Aurier se mostraba en el fondo de acuerdo con Zola (quien buscaba al «hombre» en la obra de arte), pero llevaba el argumento más lejos y hacía que lo que el novelista parecía considerar subjetivo y personal se volviera objetivo y adquiriese un significado universal. Según Aurier, en el arte había un lenguaje de correspondencias entre las ideas y esencias, y sus manifestaciones sensoriales. Los simbolistas habían estudiado este lenguaje, que les permitía pasar de la expresión de la naturaleza deformada por el temperamento a la expresión de una abstracción dotada de un significado más duradero, «una idea concreta, un sueño, un pensamiento». La aparente deformación de las formas naturales que uno veía en el arte de Gauguin, por ejemplo, podía ser obra no sólo de una «subjetividad propia», sino también de las «necesidades de la Idea que había que expresar»[41].

De hecho, Aurier, al igual que Denis antes que él, sostenía que la deformación no tenía por qué surgir espontáneamente como un producto del temperamento, sino que podía ser usada de forma deliberada como medio para una expresión artística elaborada: los elementos formales «deformados» (o, como probablemente preferiríamos llamarlos hoy, «abstractos») de la línea y el color se convierten en medios para transformar la sensación o emoción personal en una «idea» (por decirlo como Aurier) expresada de forma concreta, una imagen hecha realidad y dotada de un significado general[42]. Para el simbolista, los logros del artista dependen claramente de un procedimiento técnico, el cual está a su vez sujeto a una valoración crítica. El proceso artístico que describe Aurier es el mismo que el que concibió en 1886 el poeta simbolista Gustave Kahn cuando escribió que «la principal meta de nuestro arte es objetivar lo subjetivo (la exteriorización de la Idea) en lugar de subjetivar lo objetivo (la naturaleza vista a través del temperamento)»: en lugar de presentar la experiencia subjetiva e interior de un mundo objetivo, el simbolista expresaría sus intuiciones o emociones personales para crear un mundo pictórico o lingüístico de conocimientos universales[43]. No obstante, los efectos antitéticos que Denis, Aurier, Kahn y otros llamaron deformación subjetiva y objetiva se confunden cada vez que la visión personal del artista (su «ideal»[44]) se corresponde exactamente con una imagen provista de una fuerza expresiva universal (la «Idea»). En ese momento, el artista en cuanto individuo siente y expresa (espontáneamente)

lo que sentimos y acabamos conociendo todos. Cuando ocurre esto, el arte de la impresión personal se funde con el arte del símbolo universal.

Notas al pie

[1] Hippolyte Taine, De l'intelligence, 2 vols. (París, 1880; ed. orig., 1870), 1, p. 7; 2, pp. 4-5. Cf. Leon Dumont: «Le mouvement matériel et la conscience sont les deux faces de la force [ressentie], la face objective et la face subjective»; Dumont, «Conscience et inconscience», La Revue scientifique, 26 (28 de diciembre de 1872), p. 602.

[2] Jose Argüelles, Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic (Chicago, 1972), pp. 15-17.

[3] No obstante, la distinción entre sujeto y objeto, observador y observado, sigue siendo válida, ya que tal principio de «indeterminación» reinstaura a un sujeto que manipula la descripción matemática de la relación observador / observado.

[4] Charles Lévêque, «L'Esthétique de Schopenhauer», Journal des savants, diciembre de 1874, pp. 785-787.

[5] Jules Laforgue, «L'Impressionnisme» (1883), Mélanges posthumes (Œuvres complètes, vol. 3 (París, 1919), pp. 140-141.

[6] Cf. también los comentarios acerca de Schopenhauer de Rémy de Gourmont, crítico simbolista y admirador de Laforgue: «Par rapport a l'homme, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences; toute vérité en soi nous échappe; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire. Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c'est ce que je vois. Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents». Véase Rémy de Gourmont, Le Livre des masques, portraits symbolistes (París, 1921; ed. orig., 1896-98), pp. 11-12.

[7] Maurice Denis, «Preface de la IXe Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes» (1895), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed.

orig., 1912), p. 29. Los pintores que ahora son considerados los impresionistas más importantes no participaron en la exposición a la que se refiere Denis. Cf. más arriba, cap. 1, pp. 7-10 y nota 29.

[8] Maurice Denis, «Cézanne», L'Occident, 12 (septiembre 1907), p. 120. Cuando Denis volvió a publicar este ensayo en 1920, corrigió el pasaje citado y lo dejó de la siguiente manera: «un acuerdo entre el objeto y el sujeto» (Théories, p. 247). Éste es uno de los varios cambios de poca importancia que sirven para integrar el lenguaje del ensayo sobre Cézanne con el lenguaje de la teoría general del clasicismo que estaba elaborando Denis. Algunos de estos cambios aparecen en la edición de Théories de 1912, no así el cambio al que acabo de hacer referencia. Sobre la naturaleza de las diversas correcciones que hizo Denis de sus escritos teóricos, véase más adelante, parte 2.

[9] Eugène Véron, L'Esthétique (París, 1878), pp. xiv, xxiii-xxv. Para otras reflexiones de Véron a este respecto, véase más arriba, pp. 55-56.

[10] Ibíd., p. xii. Sobre este tema, cf. Albert Boime, The Academy and French Painting in the Nineteenth Century (Nueva York, 1971), pp. 173-184.

[11] Para el análisis de este tema me han sido muy útiles las conversaciones que he mantenido con Eustathia Costopoulos, quien está preparando en la Universidad de Chicago una tesis doctoral sobre la idea de temperamento. Los cuatro temperamentos fundamentales de los que se hablaba tradicionalmente eran el sanguíneo, el flemático, el colérico y el melancólico; véase Johann Caspar Lavater, Essai .sur la physiognomonie. 4 vols. (La Haya, 1781), 1, p. 262; 3, pp. 85-117. En el siglo XIX se incluían a veces el temperamento atlético y el nervioso; véanse Stendhal (Henri Beyle), Histoire de la peinture en Italie, 2 vols. (París, 1929; ed. orig., 1817), 2, p. 55; y Émile Deschanel, Physiologie des écrivains et des artistes, ou essai de critique naturelle (París, 1864), p. 82.

[12] Deschanel, p. 81; cf. también pp. 10-11.

[13] Stendhal, 2, p. 31. Cf. Deschanel, p. 242.

[14] Alfred Johannot, «Du point de vue dans la critique», L'Artiste, 1 (1831), pp. 109-110. Cf. Charles Baudelaire, «Exposition universelle, 1855: Beaux-arts», Écrits sur l'art, ed. a cargo de Yves Florenne, 2 vols. (París, 1971 [trad. cast. cit.]), 1, pp. 373-384.

[15] Champfleury (Jules Husson), «L'Aventurier Challes», La Revue de París, 21 (15 de mayo de 1854), p. 574.

[16] De las notas de Delacroix; véase Achille Piron, Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres (París, 1865), p. 421.

[17] Eugène Delacroix, «Questions sur le beau», Revue des deux mondes, 7 (1854), pp. 306-315, esp. 313.

[18] Émile Zola, «Mon Salon» (1866), Mon Salon, Manet, Écrits sur l'art, ed. a cargo de Antoinette Ehrard (París, 1970), p. 60. Para la definición de arte de Zola basada en la naturaleza y el temperamento, véase su «Proudhon et Courbet» (1866) y «M. H. Tainte, artiste» (1866), Mes Haines (París, 1879), pp. 25, 229. Véase asimismo la carta de Zola a Valabrègue (1864), reeditada en Correspondance 1858-71, ed. a cargo de M. Le Blond (París, 1927), p. 248. Para un ejemplo de la polémica en torno a la influencia del temperamento en el arte sacado de una obra narrativa de Zola, véase su descripción de Laurent como pintor en Thérèse Raquin (París, 1910; ed. orig., 1867), pp. 228-229. Sobre la búsqueda del «hombre» en la obra de arte, cf. Zola, «M. H. Taine, artiste», Mes Haines, p. 225; y Deschanel, p. 196. Véase asimismo Joseph C. Sloane, French Painting between the Past and the Present (Princeton, 1951), p. 75, para un análisis de la distinción de Zola entre naturaleza y temperamento en relación con el problema de la definición de un arte realista; y James Henry Rubin, Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon (Princeton, 1980), p. 98, para un análisis de la definición que hizo Zola del arte como «reacción directa a la propuestas de Proudhon».

[19] Zola, «Édouard Manet» (1867), Écrits, p. 99.

[20] Zola, «Mon Salon» (1866), Écrits, p. 60.

[21] Zola, «Édouard Manet», «Mon Salon» (1868), Écrits, pp. 100-103, 109, 142.

[22] Éste es el tema de la segunda parte. Vuelvo a analizar la referencia de Zola a la «ley de valores» en las pp. 77-78.

[23] Jules Antoine Castagnary, «Salon de 1863», «Salon des Refusés» (1863), «Salon de 1874», Salons, 2 vols. (París, 1892), 1, pp. 149, 173-174; 2, p. 179. Sobre la posible relación entre los juicios basados en la técnica y los basados en la sinceridad, cf. también «Salon de 1868», 1, p. 292.

[24] Sobre la importancia de la expresión personal y la sinceridad artística, cf. Henri Peyre, Literature and Sincerity (New Haven, 1963), p. 138: «Los críticos más capaces del siglo pasado, incluso aquellos que trataron con más tenacidad de prescindir en sus juicios literarios de su mudable subjetividad, como Taine, guardaron la sinceridad en sus corazones y al final recurrieron a ella para descubrir el sello de grandeza». Zola había advertido en Taine el rasgo del que habla Peyre; cf. su «M. H. Taine, artiste», Mes Haines, p. 229, y también su «M. Hippolyte Taine» (escrito con el pseudónimo Simplice), L'Evenement, 19 de agosto de 1866, reeditado en Émile Zola, Œuvres completes, ed. a cargo de Henri Mitterand, 15 vols. (París, 1968), 10: 200.

[25] Zola, «Le Naturalisme au Salon» (1880), Écrits, pp. 340, 342 y sig.

[26] Aurier sugiere también cuál es la diferencia principal entre encontrar (sinceridad, originalidad) y crear (procedimiento técnico) que analizo en la segunda parte. La versión sin corregir del comentario de Aurier sobre Van Gogh se encuentra en su «Vincent van Gogh», Mercure de France, 1 (enero de 1890), p. 26. Para la versión corregida, véase «Les Isolés: Vincent van Gogh», Œuvres posthumes (París, 1893), p. 260; y para las observaciones acerca de la «sinceridad activa», véase «J.-F. Henner» (1889), Œuvres, p. 286. Rémy de Gourmont, en su introducción para las obras de Aurier, señalaba la importancia de los comentarios sobre el tema de la sinceridad; véase his «Notice», Œuvres, p. xix . En cuanto al problema de que sea posible una falsa sinceridad, cf. el excelente estudio de Lionel Trilling, Sincerity and Authenticity (Cambridge, 1971). Cf. también Jean Starobinski, «The Style of Autobiography», en Seymour Chatman, ed. y trad., Literary Style: A Symposium (Londres, 1971), pp. 286-287; y Richard Shiff,

«Miscreation», Studies in Visual Communication 7 (primavera de 1981), pp. 65-66.

[27] Zola, «Mon Salon» (1868), «Jongkind» (1872), Écrits, pp. 160, 192. Como la mayoría de los integrantes de la generación impresionista, Zola profesaba una gran admiración a Jongkind; visitó al artista personalmente en el mes de diciembre de 1871, poco antes de escribir su segunda reseña crítica. Véase Victorine Hefting, Jongkind, sa vie, son œuvre, son époque (París, 1975), p. 47.

[28] Zola, «Le Naturalisme au Salon» (1880), Écrits, pp. 335-341.

[29] Baudelaire, «L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix» (1863), Écrits, 2, p. 291 [trad. cast. cit.].

[30] Charles Blanc, «Eugène Delacroix» (1864), Les Artistes de mon temps (París, 1876), pp. 61 y sig.

[31] Antonin Proust, «Édouard Manet», Revue blanche, 12 (junio de 1897), p. 427.

[32] Stéphane Mallarmé, «The Impressionists and Édouard Manet», Art Monthly Review (Londres), septiembre de 1876, reeditado en Documents Mallarmé, vol. 1, ed. a cargo de Carl Paul Barbier (París, 1968), pp. 75-78 [trad. cast.: «Los impresionists y Édouard Manet», en El impresionismo: la visión original, Madrid, Siruela, 1997].

[33] Gustave Geffroy, «Histoire de l'impressionnisme» (1894), La Vie artistique, 8 vols. (París, 1892-1903), 3, p. 21.

[34] Charles Bigot, «Jules Bastien-Lepage» (1885), Peintres français contemporains (París, 1888), pp. 160-161, 175-176.

[35] Armand Sully-Prudhomme, L'Expression dans les beaux-arts (1883), Œuvres de Sully-Prudhomme, vol. 5, Prose (París, 1898), p. 22; Maurice Denis, Journal, 3 vols. (París, 1957), 1, p. 197 (anotación del 15 de abril de 1903). Cf. también Denis, «De la gaucherie des primitifs» (1904), Théories,

pp. 174-175; y Charles Baudelaire sobre Guys en «Peintre de la vie moderne» (1863), Écrits, 2, p. 154.

[36] Denis, «Aristide Maillol» (1905), Théories, p. 242.

[37] Denis, «Cézanne» (1907), Théories, pp. 2 54-5 5. Cf. más adelante, parte 2.

[38] Denis, «A propos de L' Exposition d'A. Séguin» (1895), Théories, p. 23. Denis repite aquí lo que Aurier había escrito en 1890-92; véase Aurier, «Les Isolés: Vincent van Gogh», Œuvres, p. 260.

[39] Denis, «A propos de l'exposition d'A. Séguin», Théories, p. 23. Cf. también Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme» (1909), Théories, pp. 267-268; y Maurice Denis, «L'Époque du symbolisme», Gazette des beaux-arts, 11 (marzo de 1934), pp. 175-176.

[40] Cf. más arriba, cap. 1, nota 21.

[41] Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin» (1891), «Les Isolés: Vincent van Gogh» (1890-92), «Les Peintres symbolistes» (1892), Œuvres, pp. 208, 211, 215, 260 [sobre la corrección de Aurier de este pasaje, véase más arriba, nota 26], 297-298, 302. Sobre el simbolismo y la «deformación racional» calculada, cf. Roger Marx, «Le Salon d'Automne», Gazette des beaux-arts, 32 (diciembre de 1904), p. 465. Sobre la importancia del concepto de temperamento para los simbolistas, cf. el análisis que hace Bernard de Van Gogh; Émile Bernard, «Vincent van Gogh», Mercure de France, 7 (abril de 1893), pp. 324-330, esp. 325. Tanto Aurier («Les Isolés: Vincent van Gogh», Œuvres, p. 261) como Bernard atribuyen estas características del estilo de Van Gogh a lo poco corrientes (por no decir anormales) que son su temperamento y su constitución física. Sobre el «temperamento» de Gauguin, cf. Charles Morice, «Salons et Salonnets», Mercure de France, 10 (enero de 1894), p. 67.

[42] Maurice Denis escribió en su diario (15 de abril de 1903) que estudiaba arte antiguo (que él asociaba con la abstracción) para descubrir la «fórmula que me permita conciliar mi expresión natural (mi desmaña) con una belleza más general»; Denis, Journal, 1, p. 195.

[43] Gustave Kahn, «Réponse des symbolistes», L'Evenement, 28 de septiembre de 1886, citado en Sven Loevgren, The Genesis of Modernism (Bloomington, 1971), pp. 83-84. Cf. Roger Marx, «Les Salons de 1895», Gazette des beaux-arts, 13 (mayo de 1895), p. 359. Para las reflexiones de Aurier sobre la definición de Kahn, véase su ensayo (escrito con el pesudónimo de Albert d'Escorailles), «Sensationnisme», Le Décadent littéraire, 1 (13 de novimebre de 1886), p. 1. Aurier señala la estrecha relación entre la nueva teoría «simbolista» y los antiguos «realismo» y «naturalismo».

[44] Este termino es explicado en detalle más adelante, pp. 73-77.

Capítulo 5

Impresionismo y simbolismo como modos de expresión artística

Los escritores simbolistas Aurier y Kahn parecen concebir la «Idea» (Idée) como una esencia objetiva que el artista ha de descubrir y expresar, una abstracción que posee un significado universal. Pero se trata al mismo tiempo de la «idea» del artista (a la que ha llegado quizá por introspección) y de la «Idea» de todos. Los románticos y los impresionistas habían hablado de un ideal (idéal) artístico semejante, es decir: la objetivación externa de la noción (o «idea») subjetiva del mundo que posee el artista, la expresión pública de un modo de ver personal. «Idealizar» suponía representar el mundo de acuerdo con la visión que uno tenía de él; en este sentido utilizó la palabra Castagnary cuando en 1874 escribió que los impresionistas iban de «idealización en idealización»[1]. Anteriormente, en 1863, el mismo crítico había definido ideal casi como cabría definir impresión: no como algo remoto que nunca llegaría a hacerse realidad del todo, sino como el producto presente y directo de la experiencia humana. «El ideal es el producto libre de la conciencia de cada persona puesto en contacto con realidades externas; en consecuencia, [se trata de] una concepción personal que cambia de un artista a otro»[2].

Hippolyte Taine dio una interpretación de la relación entre «ideal» e «idea» en uno de los cursos que impartió en la École des Beaux-Arts. Taine ya se había hecho un nombre en el terreno de la historia literaria y, durante sus primeros años como profesor de estética (ocupó el cargo en 1864), llegó a ser una especie de héroe para los jóvenes críticos naturalistas. Sin embargo, más tarde muchos simbolistas lo convertirían en el blanco de sus críticas durante sus polémicas antimaterialistas[3]. Sus observaciones sobre el «ideal» estaban formuladas con la claridad y seguridad que le caracterizaban, pero al final resultaban enigmáticas. Taine sostenía que el artista se forma una idea del carácter esencial de su «sujeto»* y, cuando lo reproduce de acuerdo con ella, el «sujeto» (en su representación artística) se vuelve ideal. Es más, éste era para él el objetivo del arte: volver ideales los «objetos reales»: «las cosas dejan de ser reales y se vuelven ideales cuando, al reproducirlas, el artista las

modifica conforme a su idea»[4]. La afirmación es ambigua, pues Taine no especifica si el carácter expresado del «sujeto» representado es producto de la experiencia personal del artista o de la esencia del «sujeto» mismo. En medio de esta vaguedad ontológica, surge otra pregunta: ¿Tiene el «sujeto» (lo representado) alguna esencia independiente de su realización en la experiencia que tiene de él el artista? Dicho de otro modo, ¿existe el mundo sólo en las formas que uno crea, en su «idealización»? ¿Es el «ideal» la única «realidad» que hay, por diversa que ésta sea?[5]

Estas cuestiones tan fundamentales conducen de la estética a la reflexión sobre la naturaleza de la subjetividad propiamente dicha, y entonces el «sujeto» de la idealización no tarda en plantearle al crítico dificultades desconcertantes. Quizá la utilización de la palabra «sujeto» para indicar el objeto que representa un artista sea algo más que un simple «capricho del lenguaje»[6]. Cabría decir que el arte representa la subjetividad. Dicho más claramente: la creación artística es expresión del sujeto particular (sea artista o modelo, o su acción recíproca); el arte es la experiencia y la realización de la subjetividad; el arte es experiencia, es subjetividad. Esto, al menos, es lo que da a entender el discurso de muchos artistas y críticos del siglo XIX, quienes, en general, no abordan el problema de la subjetividad con idea de rehacer o apropiarse de estructuras filosóficas existentes, sino simplemente para afirmar la originalidad e individualidad inherentes a una obra de arte o a cualquier forma de expresión humana.

Antes de que Taine promulgara su decreto sobre la relación entre el sujeto artístico (el modelo «real» de la naturaleza) y el objeto artístico (la representación del artista, su «fin», su «ideal»), Baudelaire había afirmado que toda obra de arte plasma necesariamente elementos propios del artista y el modelo: «Un ideal es el [«sujeto» o modelo] individual corregido [redressé] por el [artista] individual»[7]. Es decir, cualquier reproducción artística expresa el temperamento o carácter de lo percibido y de quien lo percibe. En su definición, Baudelaire hacía hincapié en los individuos, como de costumbre. Taine, en cambio, ponía el acento en la sociedad en general, en su situación material y su ambiente espiritual. Tenía una ingeniosa manera de proteger la individualidad artística en un mundo concebido de una manera que exigía conformidad: si bien reconocía que el temperamento del individuo desempeñaba un papel en el establecimiento de un ideal artístico, añadía que un gran artista no poseía un temperamento normal, sino uno

marcado de una forma especial por todo lo que definía la esencia de su cultura. Así, lo que distingue a un genio artístico es un temperamento realmente singular, pero excéntrico sólo por lo normal o normalizador que es. En consecuencia, cabría afirmar que el genio artístico no sólo corrige la realidad, sino que la crea. Sin embargo, Taine prefería pensar que el artista se adaptaba a su entorno y tenía una reacción favorable a él. En el caso del gran artista, el ideal personal acaba por corresponderse con el ideal inspirado en cualquier «objeto real» del entorno; tal artista, al expresarse (o al expresar su naturaleza), expresa a su vez las condiciones o verdades universales de su sociedad[8]. Para un simbolista, el genio artístico (tanto si está integrado en la sociedad como si se encuentra al margen) produce un arte con un contenido lleno de significados universales; para Taine, este contenido constituye una expresión precisa de la alta nobleza del temperamento del artista. El mentor de los naturalistas y los simbolistas que más tarde lo ridiculizarían estarían de acuerdo en este punto: el arte supremo suscita emociones latentes en personas de la misma época del artista, emociones que caracterizan la vida humana en el mundo «real» y que pueden resultar comprensibles a personas de otras épocas.

El ideal se convierte así en un producto del temperamento del artista, si bien, dada la relación «idealizada» entre éste y el mundo «real», el ideal expresado ganaba fuerza a medida que el artista se alejaba (inevitablemente) de la esfera de lo individual y se acercaba a la de la sociedad en general. Esta observación permitía reservar un posible valor social incluso para los productos de los genios más excéntricos. Y esta relevancia social, según uno de los criticos más próximos a Taine, debía su existencia a la estética, es decir: la obra de arte creaba un vínculo social que de otro modo no resultaría del todo evidente. Esto lo señaló Armand Sully-Prudhomme, escritor conocido como el «poeta positivista» y comprometido con «l'esthétique par la psychologie». Sully-Prudhomme compartía la opinión general de que el arte sólo expresaba algo en la medida en que representaba el «temperamento del artista, su ideal». De acuerdo con esta base psicológica, la expresión artística cobraba su forma apropiada al establecer la correspondencia entre las sensaciones y las emociones que despertaba. Los elementos formales (técnicos) servían de vehículo para dichas correspondencias, las cuales constituían un lenguaje universal; y la capacidad de uno para apreciar la expresión artística de otro aumentaba en la medida en que reconociera que la

visión personal del artista también podía ser la suya. En resumen, Sully-Prudhomme escribió:

Disfrutar de una obra de arte es experimentar, por medio de la forma [au moyen de la forme], el placer de coincidir con el ideal de otro [...]. Cuando este ideal es también el nuestro [...], el disfrute es para nosotros como una revelación, porque el artista encarna nuestro ideal, que estaba flotando de manera amorfa en nuestra imaginación[9].

Por tanto, en el caso del arte supremo, el ideal expresado sería reconocido universalmente. Este ideal, que tendría un origen subjetivo, aparecería como una verdad objetiva revelada. Dicho de otro modo: en las grandes obras de arte, lo (individual) subjetivo se transforma en lo (universal) objetivo.

Es evidente que este tipo de razonamiento no era exclusivo de los «positivistas» como Taine o Sully-Prudhomme; de él se apropiaron los simbolistas, a los que cabría llamar «idealistas», ya que se consideraban platónicos y neoplátonicos. El escritor y teórico simbolista Rémy de Gourmont sostenía que la verdadera meta del artista era descubrir un «absoluto relativo», un ideal que transmitiera lo «eterno mediante lo personal»: «por personal que pueda ser el arte simbolista, debería [...] alcanzar lo impersonal»[10]. Y Maurice Denis señaló este doble aspecto de lo ideal cuando escribió sobre los precursores de los pintores simbolistas (Cézanne y otros):

Lo que expresaban era seguramente su ideal, su visión de la vida, su emoción ante las cosas, pero lo expresaban sólo por medios pictóricos [i.e.: mediante elementos que producen sensaciones visuales (línea y color) y no mediante la selección de temas «literarios»]. Ésta es su virtud: transformaban sus sensaciones en belleza[11].

Lo que Denis llama aquí «sensaciones» otros lo llamaban «impresiones». Ambos términos designan la visión que hace realidad un ideal personal . Cuando Denis habla de la «Belleza» que puede surgir de la visión

representada por «medios [exclusivamente] pictóricos», se refiere al ideal eterno y universal . El simbolista está elogiando a un grupo de pintores por convertir su visión personal en arte universal.

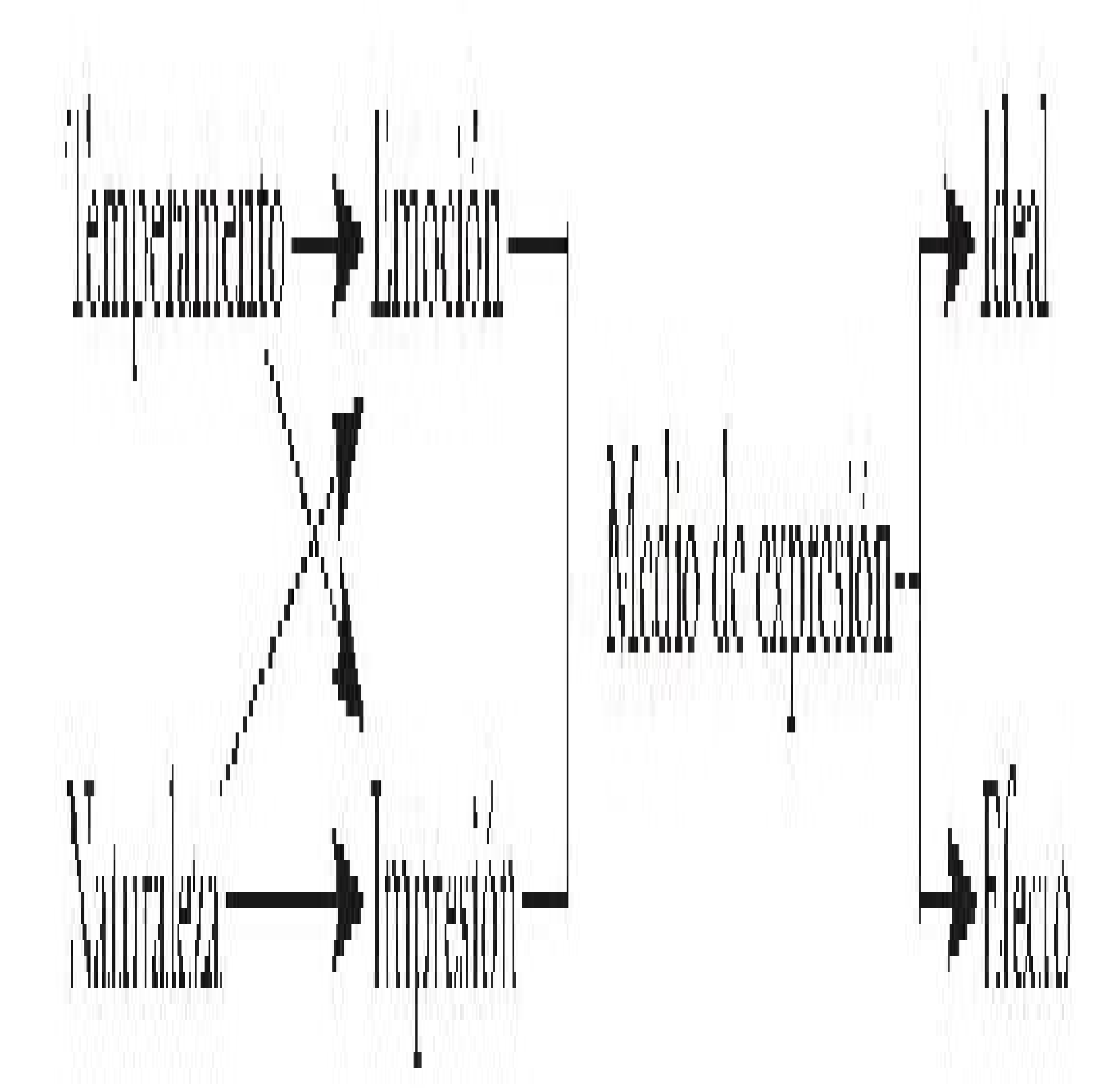
Las observaciones de Denis aparecieron en una reseña sobre una exposición de las obras de Armand Seguin, un miembro secundario pero leal del círculo de Gauguin en Bretaña, la «école de Pont-Aven», que constituyó el núcleo del primer simbolismo/sintetismo (véanse pp. 5-7). Gauguin había escrito la introducción del catálogo para la exposición de Seguin, Denis habló de él elogiosamente y Gauguin le devolvió el cumplido afirmando que el artículo de Denis era «excelente»[12]. En su texto, Gauguin, al igual que Denis, hacía hincapié en la transformación de una visión personal en «Belleza» universal y señalaba que la expresión de Seguin dependía de elementos formales como las líneas arabescas y los colores fuertes, y no de un tema o una referencia literaria concreta. Por medio de «las leyes eternas de la Belleza», la idiosincrasia personal de Seguin se transformaba en un arte dotado de significado para todos[13]. Asimismo, al año siguiente (1896), Denis definía (con palabras que parecen recordar no sólo a Gauguin, sino también al «positivista» Sully-Prudhomme y al «idealista» Rémy de Gourmont) el simbolismo como la expresión artística lograda por medio de una correspondencia exacta y universal entre las configuraciones formales (de línea y color) y los estados emocionales. Denis veía y reconocía el contexto intelectual, afirmaba que este simbolismo había surgido con la ayuda de «philosophies positives» y de una psicofísica empírica afín, y daba a entender que los estudios psicológicos de Taine y otros autores habían acabado desembocando en esta pintura simbolista basada en «equivalentes»[14]. La consecuencia es evidente: el simbolismo tenía método; y cabía decir que creaba una verdad o un ideal universal (de «Belleza») a partir de la experiencia personal de un artista por medio de un procedimiento técnico elaborado e incluso «científico». La técnica facilita el paso de lo personal a lo universal.

¿Se marcaba el artista impresionista una meta semejante a la de los simbolistas? ¿Empleaba medios análogos para lograr su fin? Él también ponía de manifiesto un ideal, aunque Zola y otros críticos solían hacer hincapié en que este ideal era una señal de individualidad, no de universalidad. Sin embargo, también hay que tener en cuenta el «efecto» (effet), la objetivación de su impresión de la naturaleza (véanse las pp. 31-

32). En teoría, el efecto era «fiel» a la naturaleza, algo que cualquiera podía advertir si su visión estaba libre de las restricciones de la convención y el prejuicio (liberación que para muchos no sería fácil). Mientras que el ideal impresionista cambiaba según la personalidad de cada uno, su representación de la naturaleza (el efecto) adquiría paradójicamente una validez universal. En este sentido, durante su periodo de difusión, se interpretó que el arte impresionista era al mismo tiempo objetivo y subjetivo. La veracidad del ideal dependía (o al menos así lo parecía) de la intangible sinceridad del artista, mientras que la veracidad del efecto dependía de sus conocimientos. Por consiguiente, en los escritos de Zola y de otros autores, la evaluación crítica de la técnica unas veces tenía la finalidad de demostrar la sinceridad (mediante referencias a la espontaneidad, la desmaña, la forma de evitar la convenciones académicas y otras características de carácter general) y otras su fidelidad a la naturaleza (mediante referencias a la intensidad del color, la unidad del ambiente y otros rasgos específicos). En uno y otro caso, para conocer la naturaleza de la expresión de los impresionistas había que atender, al igual que en el caso de los simbolistas, a su procedimiento técnico.

* * *

La relación entre los conceptos más importantes que hemos analizado hasta el momento se puede representar con un sencillo gráfico a fin de ilustrar la manera en que los entendían tanto impresionistas como simbolistas. Los conceptos son los siguientes: temperamento (tempérament), naturaleza (nature), emoción (emotion), impresión (impression), técnica o medio de expresión (moyens d’expression), ideal (idéal) y efecto (effet):



Temperamento
Emoción
Naturaleza
Impresión
Medio de expresión
Ideal
Efecto

En el diagrama, las flechas indican que tanto la emoción como la impresión eran considerados productos de la acción recíproca entre el temperamento y la naturaleza, del yo y el mundo (o, como decía Littré, el yo y el no-yo). El temperamento y la naturaleza se solían entender como datos conocidos y preexistentes, entes fundamentales, sujeto y objeto (aunque, si sólo se les puede conocer cuando se relacionan, su «preexistencia» resulta problemática). La emoción y la impresión existen en el ámbito de la experiencia humana. Tanto la impresión como la emoción correspondiente (para Taine, el orden de prioridad podía invertirse) las experimenta el individuo de forma directa o espontánea. No cabe separar una de otra[15]. Se presentan como la verdad de una experiencia personal directa. Por lo demás, se las designa con una sola palabra: sensación . «Sensación» significa emoción e impresión[16].

En el gráfico, la técnica (el medio de expresión) ocupa la posición central o, mejor dicho, la intermedia, pues sirve de medio para alcanzar un fin. Cabría decir que el impresionismo y el simbolismo son teorías de las expresión análogas que difieren principalmente en el papel que asignan a la mediación, a la técnica. Está claro que tanto los impresionistas como los simbolistas emplean la técnica para expresarse. Por técnica o medio de expresión se entendía un sistema (quizás un simple conjunto) de signos capaz de traducir, expresar o poner de manifiesto[17] la verdad directa de la emoción y la impresión. Las flechas indican que la expresión artística adopta dos formas: ideal y efecto; ambas constituyen la obra de arte o la comunicación (convencional). Uno puede descubrir la «verdad» universal tanto en el ideal como en el efecto: en el ideal mediante la intuición (todos pueden responder a ella) y en el efecto atendiendo a los datos empíricos (todos pueden observarlo).

El grupo de elementos de la parte superior (temperamento, emoción e ideal) son «internos» y constituyen una imagen del yo; están relacionados con las actividades mentales, psíquicas o imaginativas. El grupo de elementos de la parte inferior (naturaleza, impresión y efecto) son «externos» y forman una imagen del mundo; están relacionados con las actividades físicas o sensoriales[18]. Los elementos situados «antes» del medio de expresión (emoción e impresión) son personales, subjetivos y privados; los situados

«después» (ideal y efecto) son (si con la obra de arte se ha obtenido un resultado óptimo) universales, objetivos y públicos.

Las relaciones entre los elementos del diagrama son válidas tanto para los impresionistas como para los simbolistas; las diferencias son sólo de matiz. Está claro que una diferencia muy importante para ambos grupos era la existente entre lo interior y lo exterior: si para los impresionistas la fuente principal de su arte se encontraba en las impresiones que recibían de la naturaleza, los simbolistas consideraban que el origen se hallaba en la experiencia emocional interior, hacían hincapié en la expresión del ideal y a menudo restaban importancia al efecto.

El hecho de concentrarse en la emoción y en la vida psíquica interior llevó con frecuencia a los simbolistas a tachar el arte impresionista de materialista debido a su aparente interés en la impresión pura y la respuesta sensorial a lo exterior. Sin embargo, como de costumbre, los simbolistas excluían de sus severas críticas a impresionistas independientes como Monet o Cézanne, pues reconocían en ellos una subjetividad afín[19]. En cualquier caso, el pintor más condenable de todos era el que simplemente registraba los fenómenos naturales como una placa fotográfica: su «impresión» no era sentida ni humana, sino mecánica, producto, por así decirlo, de un proceso externo. «En el arte –escribió el poeta simbolista Charles Morice en 1889– no existe la verdad externa». La obra de arte comienza, según Morice, por un alejamiento con respecto a las apariencias externas, «según la predilección del temperamento [del artista] [...]; [según] su sentimiento y la impresión personal que recibe de la naturaleza universal [...]. Las cosas son verdad sólo en su interior; sólo poseen una verdad interna [vérité interne]». Morice relacionaba la experiencia interna con el «estilo» artístico y el arte visionario[20]. Jean Moréas hizo lo mismo cuando redactó el manifiesto simbolista y describió la deseada roman symbolique desde el punto de vista del temperamento, la deformación subjetiva y la alucinación (una idea importante, sin duda): «un carácter único se mueve por un medio deformado por sus alucinaciones, su temperamento; la única realidad se encuentra en esta deformación [déformation]». Tras reconocer que el impresionismo era también un arte del temperamento, Moréas hacía referencia al híbrido roman symbolique/impressioniste . Tanto el impresionismo como el simbolismo se oponían al «pueril método del naturalismo»[21]. El impresionismo/simbolismo por el que abogaba el poeta volvía las espaldas al medio externo del

naturalismo y dirigía su atención hacia una experiencia interna que permitía huir de la opresiva cultura materialista al interior de la persona.

Como no podía ser de otra manera, en esta experiencia liberadora cabían sueños, visiones y revelaciones místicas, así como la percepción de las armonías o los principos universales subyacentes a toda sensación significativa. Los simbolistas trataban de desacreditar la asociación «naturalista» que hacía Zola entre sinceridad y representación directa de «lo que uno ve». Gauguin, por ejemplo, insinuaba que había que buscar el origen de la verdad y la visión artísticas no en lo que uno ve en el exterior sino en los sueños: «pintar lo que uno sueña es una muestra de sinceridad»[22]. Para el simbolista, los sueños eran tan reales como cualquier otra cosa y quizás aún más debido a su aparente independencia con respecto a otros fenómenos de la experiencia. En cualquier caso, tal como escribió Gustave Kahn (persona próxima a Moréas), eran «indistinguibles de la vida». Kahn explicó que los simbolistas sustituían la observación del entorno por el estudio de «todo el cerebro o parte de él»; el tema del arte simbolista era la realidad psicológica del artista, no una realidad asumida procedente del mundo externo[23]. Por tanto, los simbolistas hacían hincapié en la expresión de la emoción suscitada principalmente en el interior, mientras que los impresionistas, en la medida en que estaban directamente vinculados con el naturalismo, se identificaban con una impresión producida en el exterior; una impresión, no obstante, cargada de emoción y que variaba según el temperamento de cada uno. Ésta era, en realidad, la esencia del razonamiento que hizo Aurier en 1891 para definir a Gauguin como simbolista y distinguirlo de los impresionistas a los que se le solía asociar: el marbete «impresionista» debía aplicarse únicamente a los que estaban interesados en reproducir «una impresión exclusivamente sensorial», no a aquellos que trataban de presentar «ideas» nacidas en el interior por medio de manifestaciones externas de correspondencias o analogías[24]. Con respecto a los sueños, Aurier planteaba esta desconcertante pregunta: «¿No equivale la literatura de los sueños a la literatura de la vida verdadera, de la vida real, en la misma medida que el realismo? ¿Acaso los sueños que tenemos cuando estamos totalmente despiertos no están determinados lógicamente (según incluso los fisiólogos [como, por ejemplo, Taine y Sully-Prudhomme]) por las circunstancias materiales de nuestra existencia?»[25].

Aurier se refiere aquí a las teorías de la época sobre la psicología y la fisiología (el temperamento) que contribuyeron a la formulación de las posturas impresionista y simbolista. De especial interés para los simbolistas eran los estudios sobre los estados anormales de conciencia, que los psicólogos empíricos consideraban guías inestimables para la vida psíquica «normal»: uno investigaba sueños y diversos estados ilusorios para descubrir aspectos de la mente que no resultaban evidentes en circunstancias normales. Irónicamente, la descripción más influyente de estados psicológicos anormales era obra de Hippolyte Taine, el historiador y crítico de arte al que los simbolistas vilipendiaban por las opiniones deterministas que vertía en otros textos suyos. En De l'intelligence (1870) Taine trataba de demostrar que, desde el punto de vista fisiológico de la psicología, un sueño o ilusión era tan «real» como cualquier otra experiencia consciente. En su opinión, la percepción tenía tres componentes: 1) una imagen mental, denominada «alucinación»; 2) una sensación o activación previa del sistema nervioso; y 3) un antecedente más alejado, un objeto externo que se correspondía con la imagen de la alucinación. La observación decisiva era que el objeto externo no tenía por qué existir: la sensación y la alucinación resultante podían generarse en el interior. Taine afirmaba que los sujetos son capaces de tener sensaciones o sentimientos sin la presencia de lo que imaginan que sienten y que, aun así, dicha sensación no parece menos intensa que otras. En el caso de la mayoría de las experiencias cotidianas, sí que existen acontecimientos u objetos externos que se corresponden con las «alucinaciones» conscientes de uno; la existencia de estas alucinaciones «auténticas» puede ser confirmada mediante un contacto continuado con el mundo externo. En cambio, las alucinaciones «falsas», provocadas, pongamos por caso, por los sueños o la hipnosis, no son susceptibles de confirmación. Sin embargo, desde el punto de vista de la experiencia directa, resulta imposible distinguir entre uno y otro tipo de percepción. Taine escogió las palabras adecuadas para llamar la atención sobre el inquietante hecho de que toda conciencia es alucinatoria y de que las diferencias entre estados de conciencia normales y anormales no resultan evidentes a primera vista: «Nuestra percepción externa es un sueño interno que resulta estar en armonía con las cosas externas; en lugar de decir que una alucinación es una percepción externa falsa, hay que decir que la percepción externa constituye una alucinación auténtica»[26]. En resumen, el «positivista» Taine presentaba una imagen del mundo en la que el sueño y la realidad parecían fundirse en la mente, algo

muy parecido a lo que haría más adelante Gustave Kahn al afirmar que el sueño era «indistinguible de la vida»[27].

Entre los precedentes de la postura crítica que adoptaron los simbolistas a finales de los años ochenta y durante la década de los noventa se encuentra A rebours de Joris Karl Huysman (1884). Esta novela contiene al menos un fragmento (y probablemente otro más) en el que el autor parodia el método analítico empleado por Taine en su Philosophie de l'art[28]. Taine sostenía que una situación social o una obra de arte eran consecuencia de causas naturales relacionadas con un entorno natural; Huysman explica todo desde el punto de vista de lo artificial. A rebours proclama el poder que la mente ejerce sobre los sentidos, el arte sobre la naturaleza, lo artificial o imaginario sobre lo natural u observado. Pero, aunque Huysmans pusiera objeciones al hecho de que Taine se basara en lo externo para explicar los acontecimientos históricos, tenía razones para mostrarse de acuerdo con su psicología y con que hiciera hincapié en la realidad de la «alucinación» y los estados «internos» de conciencia.

Al igual que Huysmans, Albert Aurier criticó el método empleado por Taine para analizar el arte y, sin embargo, trató la percepción de un modo que recuerda al «determinista»[29]. En este sentido, la defensa que hizo de Gauguin resulta característica. El crítico señaló que la tendencia del público a calificar a Gauguin de impresionista había creado falsas expectativas y dado lugar a una valoración equivocada. En concreto, cuando se encontraba ante obras como Lutte de Jacob avec l'ange (que el mismo Aurier describió como una «visión» imaginaria suscitada por la oratoria de un sacerdote; véase il. 1), el público acusaba a Gauguin de pintar «impresiones que nadie ha podido tener». Aurier sostenía que el error del público estaba en suponer que la expresión artística debía proceder de la realidad material. Al contrario: el arte supremo expresa siempre una visión mística interior; a Gauguin no se le debía comparar con los impresionistas que buscaban una realidad exterior fugaz, sino con un místico «alucinado tocado por la inspiración» como Swedenborg[30].

Puede que, al hablar de la visiones alucinatorias de Swedenborg, Aurier tuviera presente las «alucinaciones» a las que hacía referencia Taine en De l'intelligence, pero también planteaba el tema de la «correspondencias» que el místico había tratado de descubrir: las relaciones inmutables entre ideas

abstractas, emociones humanas y fenómenos sensoriales expresivos (sonidos, colores, olores, etcétera). Si dichas correspondencias absolutas existían, constituían la base de una técnica artística con una capacidad expresiva perfecta, una técnica que permitiría tender el deseado puente entre la impresión o emoción personal y un ideal o efecto de alcance universal. Ahora la relación entre signo y «contenido» (significante y significado) no era arbitraria ni convencional, sino natural y «original». Ahondando en la búsqueda de la técnica o el medio de expresión necesarios, uno se adentra en otro terreno, un terreno muy amplio en el que impresionistas y simbolistas muestran intereses afines pero divergentes.

Los impresionistas buscaban una técnica o medio de expresión que transmitiera su espontaneidad, originalidad y sinceridad. Ante todo, deseaban evitar las convenciones académicas tradicionales, ya que éstas vincularían su arte a una escuela común y no a un temperamento único. Aplicando un naturalismo radical, podían expresar su individualidad: a diferencia del esbozo, la pintura al aire libre era considerada poco convencional, pues tenía pocas (por no decir ninguna) normas preestablecidas de procedimiento. Si al comparar unos cuadros con otros, la técnica impresionista resultaba incoherente o caprichosa, poco importaba, pues esto pudiera ser interpretado como un señal más de las peculiaridades de la impresión espontánea. La sinceridad sugerida del procedimiento técnico constituía una mayor garantía de «verdad» artística que la fidelidad representativa o exactitud comunicativa que pudiera ofrecer la técnica.

Los simbolistas, por su parte, se centraban mucho más en el carácter de la expresión artística final y en sus posibilidades comunicativas; de ahí que criticaran la irreflexiva selección de temas y la incoherente manera de plasmarlos de sus predecesores impresionistas. Como veremos en la segunda parte, tanto Émile Bernard como Maurice Denis acabaron rechazando a Cézanne por un defecto técnico en la expresión, pese a que le atribuían el mérito de haber superado los logros de los (otros) impresionistas. Los neoimpresionistas, que, al igual que Cézanne, eran elogiados por los críticos simbolistas, habían intentado anteriormente introducir mejoras concretas en el uso impresionista del color. Con ayuda de los estudios teóricos y experimentales de Charles Henry, habían llegado a dominar los principios de la armonía cromática y los aplicaban rigurosamente para poder expresarse mediante un lenguaje artístico más duradero y universal. El mismo Henry

trataba de definir las funciones elementales del contraste, el ritmo y la medida en las se basaba todo lo existente, tanto orgánico como inorgánico; la expresión artística cobraría carácter universal si empleaba dichas funciones, que eran análogas a las correspondencias de las habían hablado Swedenborg, Baudelaire y otros[31].

Debido a la importancia que concedían a la técnica (el medio de expresión), los simbolistas acabaron distinguiendo en muchas ocasiones entre símbolo y alegoría: un arte del símbolo era un arte de la forma expresiva y del «estilo», mientras que la expresión alegórica permanecía ligada al uso de un tema convencional. La alegoría no podía ser ni tan personal como el símbolo (porque era algo convencional) ni tan universal (porque exigía adquirir conocimientos sobre la tradición cultural concreta a la que perteneciera la figura alegórica). De ahí que Denis y Aurier expulsaran a Gustave Moreau de las filas de los auténticos simbolistas, a pesar de que en la actualidad los especialistas señalan con frecuencia que sus imágenes son características del simbolismo. Para los simbolistas franceses de 1890, la obra de Moreau era de corte alegórico, y, pese a la importancia que le concedía Huysmans en A rebours, este pintor sólo podía ser visto como un interesante predecesor que había abandonado los temas académicos más tradicionales[32].

Aunque a algunos especialistas no les parezca correcto, distinguir claramente entre alegoría y símbolo le permite a uno comprender por qué los simbolistas rechazaron tanto el clasicismo académico como las formas académicas del naturalismo «materialista»[33]. Tal como los presentaban los pintores académicos, los temas clásicos constituían alegorías convencionales, imágenes que tenían que ceñirse a los límites expresivos del tema propiamente dicho. Estas imágenes no eran idealizaciones en el sentido estricto que le daban los simbolistas, ya que había que transmitir directamente la «Idea» verdadera por medio de formas expresivas (la línea y el color). Ya he señalado antes que Aurier eligió el término idéiste para referirse al arte de Gauguin porque los académicos ya se habían apropiado del término idéaliste para describir sus propias alegorías.

Es posible que esta preocupación de los simbolistas por la reproducción «literal» y el tema «literario» naciera del útopico deseo de unir a toda la humanidad en una única forma de expresión. Esta necesidad surgió cuando los europeos empezaron a tener más contacto con una desconcertante

diversidad de tradiciones culturales, entre las que se encontraban tanto las propias como las de las sociedades no europeas que estaban colonizando. Un lenguaje simbólico (más universal que cualquier alegórico) podía servir para liberar a una sociedad de una serie de convenciones alegóricas impuestas o bien para limitarla aún más sustituyendo el código vigente por uno más general. Indudablemente, tanto las motivaciones como el grado de conciencia que se tuviera de ellas variaban de un caso a otro. Sea como fuere, el rechazo del «tema» a causa de su especifidad cultural y de su limitadísimo poder significativo tuvo consecuencias de gran calado en la historia de la crítica. Roger Fry (cuyas influyentes ideas sobre Cézanne serán analizadas en la segunda parte) abundó en los argumentos de Aurier y Denis al afirmar rotundamente que en cualquier obra de arte que se precie el poder expresivo del tema es insignificante o bien está supeditado a la expresión formal (o técnica)[34]. La postura de Fry, que está ligada a la de los simbolistas, proporcionó la base para buena parte de la crítica moderna de las artes plásticas, pues concedía gran importancia al análisis de los elementos formales del diseño, que para Denis y Aurier eran sencillamente los «medios de expresión». Como parecía que la pintura impresionista no hacía explícita su propia estructura formal, los críticos simbolistas y los «formalistas» de principios del siglo XX como Fry consideraron justificado insistir en el hecho de que, en torno a 1885 ó 1890, al darse el paso del impresionismo al simbolismo, se había producido algo próximo a una revolución artística. (Y Cézanne, claro está, pasó a ser la figura central en la historia de aquella revolución.)

Los artistas y los críticos describían una y otra vez el «lenguaje» formal de expresión que buscaban los simbolistas como si fuera a ser realmente universal y elemental. En cuanto lenguaje universal, sería al mismo tiempo omnipresente y eterno: podría encontrarse en el pasado por medio de la tradición y en el presente por medio de la investigación psicofísica de Charles Henry[35]. En cuanto lenguaje elemental, aparecería en cosas sencillas o primitivas. En consecuencia, el pintor simbolista Sérusier hablaba de «crear un lenguaje por medios estrictamente formales [basados en la línea y el color] o, más bien, redescubrir el lenguaje universal», el medio expresivo de las culturas pasadas, incluidas las primitivas[36]. Asimismo, Gauguin, sirviéndose de una complicada metáfora, comparaba su arte con una lengua primitiva de Oceanía: a diferencia de los idiomas europeos, en los que las

raíces de las palabras estaban ocultas, en este idioma era posible distinguir claramente elementos comunes a todos los idiomas[37].

Quizá pareciera que los impresionistas no empleaban un código formal básico, pero también admiraban lo sencillo y lo directo, lo que constituye un aspecto más de su preocupación por la reproducción no convencional de la impresión espontánea. Y al igual que los simbolistas, analizaban su pintura desde el punto de vista de los elementos de percepción, sobre todo los colores. Nunca se centraban en los objetos por separado, ni observaban su color con el único fin de representarlo aisladamente. Concebían el conjunto de la naturaleza como una referencia estable que hacía pensar en un contenido universal permanente. Como afirmaba Zola, el pintor lograba una imagen personal de este mundo externo, «la naturaleza vista a través del temperamento». Los simbolistas, en cambio, creían que la referencia fija era el propio espíritu humano, no algo exterior a él. A menudo veían este espíritu humano como parte integral de un espíritu del mundo de carácter universal, y cualquier sentimiento común a toda la humanidad (y al «mundo») tenía para ellos más importancia que los atribuidos sólo a individuos concretos. Los simbolistas opinaban que el medio de expresión (el medio objetivo de comunicación) era el lenguaje universal al que podían responder todas las mentes. Insistiendo en uno de sus aspectos más significativos, cabría decir que su «lenguaje» estaba integrado por elementos formales, no por las complejas imágenes del realismo o la alegoría.

Puede parecer que las técnicas impresionista y simbolista convergen en la búsqueda de una expresión directa y sencilla. Debido a esta ambivalencia intrínseca, Aurier pudo afirmar que la deformación subjetiva derivada de la influencia del temperamento (presente incluso en otras de un marcado «realismo») parecía un «símbolo» o, por utilizar otro término del crítico, una referencia «ideísta» (idéiste) al carácter esencial de la mente del artista[38]. Está claro que el naturalismo impresionista tenía muchos elementos de carácter «simbolista».

* * *

Con independencia de la cantidad de distinciones sutiles que uno pueda hacer entre las concepciones impresionista y simbolista de la expresión artística y de los puntos de intersección que quepa definir, el tema de su relación sigue resultando desconcertante. Creo que los mismos artistas se sentían a menudo perplejos, no tanto con la práctica artística en sí, cuanto con las teorías que se inspiraban en ella. En 1888, por ejemplo, Van Gogh escribió a su hermano Theo que no debería sorprenderle:

si los impresionistas critican mi manera de trabajar, pues ha sido fecundada por las ideas de Delacroix antes que por las suyas. Y es que, en lugar de tratar de reproducir exactamente lo que tengo ante los ojos, empleo el color arbitrariamente para expresarme con contundencia. Bien, ya basta de teorías [...]

Van Gogh pasaba a continuación a hablar de tres retratos que quería pintar tal como él los «sentía»: con colores extraordinariamente vivos[39]. Al parecer, había decidido poner más énfasis en la emoción que en la impresión.

El comentario de Van Gogh plantea dos problemas importantes. En primer lugar, tanto impresionistas como simbolistas concebían el proceso artístico de una forma muy semejante a Delacroix. Se diría que Van Gogh exageró la medida en que los impresionistas llegaron a verse capaces de reproducir la naturaleza «con exactitud» o de eliminar de su obra la expresión personal. En segundo lugar, si la visión de uno, tal como sostenían impresionistas y simbolistas, es realmente la expresión del temperamento propio, habría que preguntarse qué diferencia hay entre «expresarse» y «reproducir lo que uno ve». Al aspirar a la expresión, ¿no estaba llegando Van Gogh a la misma conclusión a la que acabaría llegando la teoría impresionista?

El escritor y crítico Octave Mirbeau tuvo presente este problema de la expresión en el artículo que publicó sobre Van Gogh en 1891, no mucho después de la muerte del pintor. Al igual que Huysmans, Mirbeau asociaba arte con artificio y subrayaba el hecho de que Van Gogh parecía imponer su voluntad a la naturaleza en lugar de tener una experiencia de ella sin más. Mirbeau establecía una distinción similar a la que hacían los críticos simbolistas entre deformación subjetiva (pasiva y automática) y objetiva

(activa y premeditada). En su opinión, Van Gogh, que acentuaba los elementos estilísticos «hasta el punto de indicar el símbolo»,

se negaba a ser absorbido por la naturaleza. Fue él quien la absorbió a ella; la obligó a ceder a su voluntad, a amoldarse a las formas de su pensamiento, a seguir el vuelo de su imaginación, a someterse incluso a las deformaciones [déformations] que más le caracterizaban. Van Gogh poseía en una medida poco común aquello que distingue a un hombre de otro: estilo [...], es decir, la afirmación de la personalidad[40].

El mismo mes de la publicación del artículo sobre Van Gogh en el que elogiaba el estilo personal y expresivo, Mirbeau escribía un texto semejante sobre su amigo íntimo Claude Monet, pero esta vez para referirse a la expresión de una visión panteísta imaginaria: «Los paisajes de Claude Monet son, por así decirlo, la iluminación de los estados de conciencia del planeta y de las formas suprasensibles de nuestros pensamientos». Al igual que en el de Van Gogh, en el caso de Monet la expresión tiene prioridad sobre la representación y, tal como afirma Mirbeau, «el sueño se hace realidad»[41].

Los cuadros que pintaron Van Gogh y Monet sobre 1890 poseen un carácter propio y pueden suscitar fácilmente una descripción de elementos formales diferente de la que cabría hacer de las obras impresionistas de los años setenta. No obstante, sospecho que Mirbeau no llegó a esta posición crítica gracias a su perspicacia, sino siguiendo el atajo que le habían dejado abierto en una interminable polémica sobre la expresión artística. Mirbeau estaba metido en un debate eterno cuyo origen moderno se encontraba en la cuestión de la subjetividad romántica y en la reformulación un tanto sesgada que ésta había experimentado a causa de la definición del naturalismo y el impresionismo hecha por Zola. En 1890 ya no resultaba fácil encontrar un atajo para salir del laberinto; la crítica se había puesto a dar rodeos. Para complicar el asunto y hacer más difícil las distinciones definitivas, los pintores y críticos modernistas habían hablado en repetidas ocasiones de expresar emociones además de impresiones[42]. Por añadidura, tal como escribió Aurier en un estado se diría que de exasperación, el crítico que tratara de decidir si un determinado artista había representado la naturaleza exterior con exactitud y objetividad se encontraría con obstáculos

insuperables; por otra parte, hacer esto parecía totalmente imposible en el arte[43].

En efecto: para Aurier y sus contemporáneos, los artistas sólo podían expresarse subjetivamente. No obstante, la expresión subjetiva, incluso cuando se llegaba al extremo de la expresión personal, parecía requerir la utilización de algún medio activo. (De ahí que Aurier, Denis, Gauguin, Mirbeau y otros concedieran tanta importancia a la deformación «objetiva» o deliberada.) La única conclusión a la que cabía llegar era que la expresión no se podía considerar enteramente pasiva. La representación artística no podía estar constituida por una «impresión» meramente mecánica, por una impronta física. Una repetición tan radical, sin elaboración alguna, equivalía a lo que algunos teóricos llamaban «copia» por contraposición a la mímesis artística («imitación»). La obra de arte auténtica tenía que ser distinta de su modelo o fuente de inspiración y dejar patente la marca de la originalidad, la huella de la acción humana[44]. La relevancia del término «creación» resulta evidente en el contexto de este discurso crítico: al llamar a una actividad artística creación (y no «representación» o «expresión»), se transmite con toda claridad su premeditación: «uno sólo vive de verdad –escribió Gustave Kahn– cuando crea o se dispone a crear»[45]. En resumen, la creación artística constituye una afirmación activa del yo. Pero aún hay algo más que decir sobre este asunto. Si uno hace un estudio más exhaustivo de la técnica artística (véase la segunda parte), se encuentra con numerosas defensas de la pasividad por parte de artistas y también de críticos que hablan en nombre de ellos, sobre todo aquellos que, como Zola, respaldan el proyecto impresionista. Hay incluso quien habla de originalidad al copiar. Y, sin embargo, el paso del naturalismo de Zola al simbolismo de Aurier no constituye un cambio de la subjetividad a la objetividad o de lo pasivo a lo activo. No se puede explorar el sendero de la transición mirando sólo en una dirección; el campo está plagado de trampas.

Lo que está claro es que los críticos del siglo XIX (incluidos Zola y Aurier) se daban cuenta de que la técnica nunca podía ser enteramente improvisada e impremeditada; no se podía hallar, sino que se debía crear . Ante la evidencia de un cuadro impresionista, un crítico puede considerar al pintor «ajeno» a buena parte de las convenciones heredadas de su tradición cultural, pero semejante valoración sólo sería válida si el crítico estuviera convencido de que el artista ha dado un enfoque radicalmente ingenuo a la

representación de su impresión de la naturaleza[46]. Sin embargo, el impresionista tendría que trabajar activamente para presentar esta clase de pasividad. La consecución de este objetivo dependería de la habilidad con que usara su técnica a fin de expresar su intención, que sería la de no expresar ninguna, carecer de «ideas» y tal vez incluso «quedar absorto en la naturaleza». Si no, cabría afirmar que el pintor impresionista crea (o incluso «fabrica») su propia ingenuidad inscribiéndose en un discurso ingenuo; no sólo representa la ingenuidad, sino que utiliza su propia representación como medio para sentirse ingenuo. En cualquier caso, la expresión técnicamente competente de la inocencia, la ingenuidad o la originalidad por parte del pintor no es exactamente lo mismo que un arte pasivo hallado en la naturaleza. Al contrario: por medio de la técnica empleada, esta representación pasa a ser una creación realmente propia que refleja un logro personal. Tal creación procede, dicho de forma sencilla y tautológica, del uso de la técnica[47].

Durante el siglo XIX, quienes analizaron la técnica artística (los moyens d'expressión) que acabo de asociar a la diferencia creativa personal, solían afirmar que fomentaba la estandarización y que inhibía la originalidad y la individualidad. Por consiguiente, el camino que hemos que explorar (el que conduce al impresionismo «original» de Cézanne) debe ahora seguir e incluso perseguir el paradójico concepto de la «técnica de la originalidad», un modo activo de descubrir una originalidad que sólo se puede «hallar» de forma pasiva.

En este punto de transición de mi análisis, podemos llegar a una conclusión con respecto a los elementos comunes del discurso impresionista/simbolista en el que nos hemos centrado: originalidad, ingenuidad, procedimiento técnico, y verdad objetiva y subjetiva. Hipotéticamente, cualquier artista realmente inocente u original trabaja al margen de los demás, quizá tan alejado de las instituciones de una sociedad moderna como un naïf o un primitivo. En consecuencia, es quien mejor puede plasmar verdades que sólo él es capaz de conocer; otros, al no tener sus experiencias, probablemente no sean capaces ni de descubrir esas verdades ni de comprenderlas. Pero si otros las comprenden, si se logra efectivamente establecer una comunicación, el artista que aspira a lograr una visión ingenua y original (el impresionista) por medio de una pugna personal por expresarse, por pintar «lo que ve», acaba de hecho por expresar verdades universales, verdades que

todos los demás reconocen. Este artista es un simbolista . Cabría decir que el impresionista, aunque en un principio no lo comparta, acaba alcanzando el objetivo que se marca el simbolista. A la inversa, el hecho de que Monet (o Van Gogh) pueda parecer simbolista no es obstáculo para que siga siendo un impresionista. Con este razonamiendo las diferencias entre impresionismo y simbolismo no pierden relevancia. Sin embargo, en algunos casos e incluso en muchos, estas categorías generales coinciden o, sencillamente, se vienen abajo.

Notas al pie

[1] Jules Antoine Castagnary, «L’Exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes», Le Siècle, 29 de abril de 1874, reeditado en Hélène Adhémar, «L’Exposition de 1874 chez Nadar (rétrospective documentaire)», Centenaire de L’impressionnisme (París, 1974), p. 265. La idea que tiene Castagnary del «ideal» coincide en parte con la teoría tradicional y en parte con la teoría contraria. Quatremère de Quincy, por ejemplo, había señalado que la palabra idéal era simplemente la forma adjetiva de idée o, como él mismo escribió, «la notion gravée dans l’esprit»; para Quatremère, la creación artística idealizada equivalía a la imitación de imágenes mentales. Véase Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Essai sur la nature, le but et les moyens de l’imitation dans les beaux-arts (París, 1823), pp. 186, 189. Sin embargo, a diferencia de Castagnary, Quatremère y otros autores también subrayaban que el ideal debía ser fruto de una visión «generalizada» o «abstracta [abstrait]»; véase Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Essai sur l’idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l’imitation propre des arts du dessin (París, 1837), pp. 31, 42-43. Delacroix estaba fundamentalmente de acuerdo con Quatremère y Castagnary, pues asociaba idéal a idée ; según Théophile Silvestre, el pintor comentaba: «N’est-il pas vrai de dire que ce que l’on appelle l’ideal est tout ce qui va à note idée, imité fidèlement ou purement inventé?». Véase Théophile Silvestre, Histoire des artistes vivants (París, 1856), p. 73.

[2] Jules Antoine Castagnary, «Salon de 1863», Salons, 2 vols. (París, 1892), 1, p. 102.

[3] A Zola le causaba admiración el hecho de que Taine no poseyera un principio absoluto de belleza, mientras que Aurier ridiculizaba su teoría estética precisamente por ese motivo. Zola agradecía la carencia de dogmas; Aurier afirmaba, con acerado sarcasmo, que «on sait que M. Taine aime mieux être absurde que de dogmatiser». Véase Émile Zola, «M. H. Taine, artiste» (1866), Mes Haines (París, 1879), pp. 214-215, 228-229; Albert Aurier, «Essai sur une nouvelle méthode de critique» (1892), Œuvres posthumes (París, 1893), p. 190. Es posible que, a diferencia de Castagnary y otros autores de la época, Zola utilizara el término en el mismo sentido que

Taine; véase F. W. J. Hemmings, «The Origin of the Terms Naturalisme, Naturaliste», French Studies (Oxford) 8 (abril de 1954), p. 111.

* Subject, es decir, tema y sujeto. Véanse las observaciones que hace el autor a este respecto unas líneas más adelante, así como la nota 6. (N. del T.)

[4] Hippolyte Taine, «De l'ideal dans l'art» (1867), Philosophie de l'art, 2 vols. (París, 1893; ed. orig,, 1865-1869), 2, p. 258. Aurier cita este pasaje y analiza sus (insatisfactorias) consecuencias. En su opinión, una obra de arte constituye una unión entre el ideal del hombre y el ideal de la naturaleza; «Essai sur une nouvelle méthode de critique», Œuvres, pp. 190-195, 201.

[5] Sobre la multiplicidad de «mundos» reales (esto es: «versiones correctas» del «mundo»), cf. Nelson Goodman, Ways of Worldmaking (Indianapolis, 1978 [trad. cast.: Maneras de hacer mundos, Madrid, Visor Dis., La balsa de la Medusa, 1990]), pp. 2-5. El tema de las ambigüedades que suponía el uso del término idéal fue muy debatido a finales del siglo XIX; véase, p. ej., Charles Recolin, «Définition de l'ideal», L'Art et la vie, 4 (enero de 1895), p. 11. Sobre la relación entre lo real y lo ideal, cf. asimismo Richard Shiff, «Representation, Copying, and the Technique of Originality», New Literary History, 15 (invierno de 1984), pp. 333-363.

[6] Respecto a la confusión a la que puede dar lugar el uso del término «sujeto» para designar el modelo que el artista halla en la naturaleza, Nelson Goodman señala simplemente que un «capricho del lenguaje hace que un objeto representado se convierta en sujeto»; véase Nelson Goodman, Languages of Art (Indianápolis, 1976 [trad. cast.: Los lenguajes del art, Barclona, Seix Barral, 1976]), p. 5.

[7] Charles Baudelaire, «Salon de 1846», Écrits sur l'art, ed. a cargo de Yves Florenne, 2 vols. (París, 1971 [trad. cast. cit.]), 1, p. 199. Cf. la anotación del diario de Delacroix correspondiente al 31 de agosto de 1855: «Rubens est emporté par son génie et se livre à des exagérations qui sont le sens de son idée et fondées toujours sur la nature»; Eugène Delacroix, Journal, ed. a cargo de André Joubin, 3 vols. (París, 1950), 2, p. 371. Al asociar el ideal a la individualidad, Baudelaire estaba contraponiendo la opinión tradicional expresada (por ejemplo) por Quatremère de Quincy, quien afirmaba que el resultado de un arte tan personal dependería «ou du hasard d'un modèle, ou

de la chance d'une inspiration plus ou moins heureuse»; Essai sur l'idèal, p. 44.

[8] Cf. Hippolyte Taine, prólogo a la segunda edición (1866), Essais de critique et d'histoire (París, 1892), pp. vii-xxxii. Cf. también el análisis del concepto que tenía Taine de la «facultad maestra» en Sholom J. Kahn, Science and Aesthetic Judgment (Westport, Connecticut, 1970), pp. 119-121. Aurier tomó como punto de partida el comentario de Taine de que los artistas «ne sont pas des hommes isolés» y llamó (no sin cierta ironía) «Les Isolès» a sus pintores favoritos (Van Gogh, Henry de Groux, Eugène Carrière, J.-F. Henner). La fuerza de la expresión universal del gran artista surgiría de la oposición al medio social, y la distinción artística sería consecuencia no de una armonía feliz entre el temperamento del individuo y lo que le rodea, sino, más bien, de una resistencia heroica: «L'oeuvre d'art est, en valeur, inversement proportionnelle à l'influence des milieux qu'elle a subie». Véase Aurier, «Essai sur une nouvelle méthode de critique», Œuvres, pp. 179-180, 187-188.

[9] Armand Sully-Prudhomme, L'Expression dans les beaux.arts (1883), Œuvres de Sully-Prudhomme, vol. 5, Prose (París, 1898), pp. 29, 31, 410-411.

[10] Rémy de Gourmont, «Le Symbolisme», La Revue blanche, 2 (25 de junio de 1892), pp. 323-325.

[11] Maurice Denis, «A propos de l'Exposition d'A. Séguin» (1895), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), p. 23. Cf. Denis, «De la gaucherie des primitifs» (1904), «Le Soleil» (1906), Théories, pp. 176-177, 223.

[12] Denis, «A propos de l'Exposition d'A. Séguin», Théories, pp. 20-21; carta de Gauguin a Denis, circa principios de marzo de 1895, Maurice Malingue, ed., Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis (París, 1946), p 267.

[13] Paul Gauguin, «Armand Séguin», prólogo del catálogo reeditado en Mercure de Franca, 13 (febrero de 1895), pp. 222-223.

[14] Denis, «Notes sur la peinture religieuse», Théories, pp. 33-34. Sobre la relación entre un ideal personal, una simbolización universal y las leyes psicofísicas de la línea y el color, cf. las anteriores observaciones de Auguste Laugel, L'Optique et les arts (París, 1869), pp. 142-144. Sobre la definición que da Denis de simbolismo, véase asimismo «A propos de l'Exposition d'A. Séguin», Théories, p. 23: «Symbolisme [...] affirme l'expression possible des émotions et des pensées humaines par des correspondances esthétiques, par des equivalents en Beauté».

[15] A este respecto, cf. Sully-Prudhomme, p. 31; y, en el siglo XX, R. G. Collingwood, The Principles of Art (Oxford, 1938), p. 162.

[16] Aurier era consciente de este doble significado y, en consecuencia, acuñó la palabra sensationnisme como término de mediación entre un arte de la materia y un arte del espíritu. Véase su ensayo (escrito con el pseudónimo de Albert d'Escorailles), «Sensationnisme», Le Décadent littéraire, 1 (13 de noviembre de 1886), p. 1. Sobre sensation, cf. más adelante, cap. 14, esp. nota 6.

[17] Elegir entre los tres términos resulta problemático. Cf. parte 2.

[18] La impresión se entiende como algo «externo» con respecto a la emoción correspondiente. También se entiende fácilmente como externa si se distingue con claridad de una impresion sentida o «percibida». Cf. el análisis de antes, cap. 2 .

[19] Véanse, por ejemplo, los comentarios de Paul Sérusier en Charles Morice, «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques», Mercure de France, 56 (15 de agosto de 1905), pp. 543-544. Véanse asimismo las observaciones de Raymond Bouyer, quien comparaba a un impressionniste (p. ej., Monet) con un realiste sobre la base de la oposición entre un sentimiento idealizado interior y una visión puramente externa; «Le Paysage dans l'art», L'artiste, 6 (julio de 1893), p. 31.

[20] Charles Morice, La Litterature de tout à l'heure (París, 1889), pp. 165-167.

[21] Jean Moréas, «Un Manifeste littéraire: Le Symbolisme», Le Figaro, 18 de septiembre de 1886.

[22] Gauguin, «Armand Séguin», p. 223.

[23] Gustave Kahn, «Réponse des symbolistes», L'Événement, 28 de septiembre de 1886, citado en Sven Loevgren, The Genesis of Modernism (Bloomington, 1971), pp. 83-84. Cf. René Ghil, «Notre École», La Décadence artistique et littéraire, 1 (1 de octubre de 1886), pp. 1-2.

[24] Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin» (1891), Œuvres, pp. 208-209 . Cf. Émile Bernard, quien definió el «simbolismo» de Puvis de Chavannes desde el punto de vista de una creación «interior»; véase su «Puvis de Chavannes», L'Occident, 4 (diciembre de 1903), p. 278. Cf. también la distinción establecida por Fénéon entre la obra de Seurat y «los copiadores mecánicos de lo externo»; Félix Fénéon, «Le Neo-Impressionnisme», L'Art moderne (Bruselas), 7 (1 de mayo de 1887), p. 139.

[25] De una entrevista con Albert Aurier (1891), citada en Jules Huret, Enquête sur l'evolution littéraire (París, 1891), p. 132. Entre los «fisiologistas», Aurier contaba a Émile Hennequin junto con Taine y Sully-Prudhomme. Aurier conocía la obra de Hennequin, incluido su estudio más importante La Critique scientifique (París, 1888).

[26] Hippolyte Taine, De l'intelligence, 2 vols. (París, 1880; ed. orig., 1870), 2, pp. 7-13. Cf. la referencia a la posibilidad de que exista una sensación interna sin impresión externa en la voz impression de Pierre Larousse, Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, vol. 9 (París, 1873), p. 604.

[27] El compañero de Kahn, Paul Adam, también sostenía que «le rêve est indistinct de la vie»; véase Paul Adam, «La Presse et le symbolisme», Le Symboliste, n.º 1 (7 de octubre de 1886), p. 2. A continuación, Adam contraponía el sueño a la alucinación, como si reconociera el sentido que daba Taine al término y quisiera dar a entender que el estado de vigilia normal es alucinatorio.

[28] Véanse los comentarios de Huysmans sobre Holanda e Inglaterra y su análisis de la camarera parisina en A rebours (París: Fasquelle, 1968; ed. orig., 1884 [trad. cast.: A contrapelo, Madrid, Cátedra, 1984]), pp. 176-179, 217-219. Cf. Taine, Philosophie de l'art, 1, pp. 38-41.

[29] Para la crítica que hizo Aurier a Taine, véase su «Essai sur une nouvelle méthode de critique», Œuvres, pp. 176-195.

[30] Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin», Œuvres, pp. 205, 208-211. Gauguin también hace referencia a Swedenborg en su comentario sobre la obra de Séguin; «Armand Séguin», p. 222. Sobre la iconografía de La lutte de Jacob de Gauguin, véase Mathew Herban III, «The Origin of Paul Gauguin's "Vision after the Sermon: Jacob Wrestling with the Angel"», Art Bulletin, 59 (septiembre de 1977), pp. 415-419.

[31] Charles Henry, Cercle chromatique (París, 1888), citado en José Argüelles, Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic (Chicago, 1972), pp. 162-163. Cf. Alphonse Germain, «Théorie chromo-luminariste», La Plume, 3 (1 de septiembre de 1891), pp. 285-287.

[32] Véase Huysmans, A rebours, cap. 5; y Maurice Denis, «L'Époque du symbolisme», Gazette des beaux-arts, 11 (marzo de 1934), p. 174. Denis escribe que «Moreau était, à certains égards, a l'antipode de nos idées». Sobre la distinción simbolista entre símbolo (en cuanto forma) y alegoría (en cuanto tema), cf. Denis, «Définition du néo-traditionnisme» (1890), Théories, pp. 9-10: «Un Christ byzantin est symbol: le Jésus des peintres modernes [...] n'est que littéraire [i.e., representativo desde el punto de vista del naturalismo o de la alegoría]. Dans l'un c'est la forme qui est expressive, dans l'autre c'est la nature imitée qui veut l'être». Cf. también Denis, «Le Salon du Champ-de-Mars; L'Exposition de Renoir» (1892), Théories, p. 17: algunos críticos confunden «les tendances mystiques et allégoriques, c'est-a-dire la recherche de l'expression par le sujet, et les tendances symbolistes , c'est-a-dire la recherche de l'expression par l'œuvre d'art». Véase además Aurier, «Les Peintres symbolistes» (1892), Œuvres, p. 296; aquí Moreau es incluido entre los que eran symbolistes porque se alejaban de las apariencias inmediatas y, aun así, no llevaban a cabo la teorización con respecto a sí mismos propia del verdadero arte simbolista. Gustave Kahn, que era crítico de literatura más que de artes plásticas, se muestra más dispuesto a admitir a

Moreau entre los simbolistas; véase su «L'Art à l'Exposition: La Centennale», La Plume 12 (15 de julio de 1900), p. 447. Roger Marx adopta una postura intermedia al señalar que Moreau es el «lien entre l'école romantique et le symbolisme nouveau»; Roger Marx, «Les Salons de 1895», Gazette des beaux-arts (14 de julio de 1895), p. 17. Sobre Moreau, cf. también Gustave Larroumet, «Le Symbolisme de Gustave Moreau», La Revue de París, 5 (15 de septiembre de 1895), pp. 408-439, esp. 436.

[33] Angus Fletcher es de los que consideran desafortunado el conflicto alegoría-símbolo; en su Allegory: The Theory of a Symbolic Mode (Ithaca, 1964), pp. 13-19, sostiene que el origen de la distinción moderna se encuentra en Goethe y Coleridge. Si se busca una interpretación que guarde más relación con la idea que tenían los simbolistas franceses del conflicto, véase Hans-Georg Gadamer, Truth and Method (Nueva York, 1982 [trad. cast.: Verdad y método, Salamanca, Sígueme, 1984]), pp. 65-73. Véase asimismo A. G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895 (Oxford, 1950), pp. 248-318; y Henri Peyre, What Is Symbolism?, trad. Emmett Parker (University of Alabama., 1980; ed. orig. francesa, 1974), esp. pp. 18, 92. Robert Goldwater hce una breve referencia a este tema en Symbolism (Nueva York, 1979), pp. 5-8.

[34] Véase, p. ej., Roger Fry, «An Essay in Aesthetics» (1909), Vision and Design (Nueva York, 1956; ed. orig., 1920), pp. 16-38.

[35] Maurice Denis expresó esta idea en «A propos de l'Exposition d'A. Séguin», Théories, p. 23.

[36] Sérusier en Morice, «Enquête», p. 544.

[37] Carta de Gauguin a August Strindberg, 5 de febrero de 1895, publicada en L'Ermitage, 15 (enero de 1904), pp. 79-80. El interés de Gauguin por lo éxotico, misterioso o primitivo a veces parecía dar a entender que el suyo era un arte esotérico que sólo resultaba inteligible para sus colegas más próximos; peso su búsqueda de verdades fundamentales de carácter universal conducía en principio a un arte inteligible para todos los iniciados en el ámbito de dichas verdades, y cualquier espectador tenía la posibilidad de abandonar su cultura materialista y adentrarse en ese mundo. Paul Adam («La Presse et le symbolisme», p. 2) defendía la dificultad de la prosa

simbolista y, al igual que Gauguin, hacía referencia al estudio de un lenguaje primigenio: «Nous demandons aux écrivains qui adopteront nos théories une science complète de la langue et des langues mères, la recherche du mot exact qui, sous sa forme unique, réunira la matière de trois ou quatre phrases actuelles».

38 Aurier, «Les Peintres symbolistes», Œuvres, p. 298.

39 V. W. van Gogh, ed., The Complete Letters of Vincent van Gogb, trad. J. van Gogh-Bonger y C. de Dood, 3 vols. (Greenwich, Connecticut, 1959), 3, pp. 6-7. Que Van Gogh eligiera el verbo sentir (sentir) y no voir (ver) es importante. Para la carta de Van Gogh en francés, véase Georges Philippart, ed., Lettres de Vincent van Gogh á son frère Théo (París, 1937 [trad. cast.: Cartas a Theo, Barcelona, Barral, 1971]), pp. 216-217.

40 Octave Mirbeau, «Vincent van Gogh», L'Écho de París, 31 de marzo de 1891, p. 1. Cf. Aurier, «J.-F. Henner» (1889), Œuvres, p. 286.

41 Octave Mirbeau, «Claude Monet», L'art dans les deux mondes (marzo 1891), citado en Steven Z. Levine, Monet and His Critics (Nueva York, 1976), p. 118. Cf. el comentario en el mismo sentido que hace Geffroy; Gustave Geffroy «Les Meules de Claude Monet» (1891), La Vie artistique, 8 vols. (París, 1892-1903), 1, pp. 22-29. En la misma época, Mirbeau habló también de Pissarro desde el punto de vista de la transformación de la naturaleza en «gran poesía decorativa»; véase Octave Mirbeau, «Camille Pissarro» (1892), Des artistes, 2 vols. (París, 1922-24), 1, pp. 152-53. Camille Mauclair llamaba tanto a Mirbeau como a Geffroy defensores de «une vague philosophie panthéiste»; véase su «Lettre sur la peinture à Monsieur Raymond Bouyer, critique d'art á l' Ermitage», Mercure de France, 11 (julio de 1894), p. 271.

42 Georges Rivière, L'Impressionniste, Journal d'art, 6 de abril de 1877, reeditado en Lionello Venturi, Les Archives de l'impressionnisme, 2 vols. (París, 1939), 2, p. 312.

43 Aurier, «Les Isolés: Vincent van Gogh» (18901892), Œuvres, p. 260.

[44] Cf. Quatremère de Quincy, Essai sur [...] l'imitation, pp. 11-13: «Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la resemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image [...] [mientras que la reproducción mecánica] n'est pas l'image de son modèle, il n'en est que la répétition». Quatremère (p. 17) hace hincapié en el hecho de que la «imagen» es siembre «ficticia» y difiere de su fuente en la naturaleza; el mayor error consiste en «à confondre la ressemblance par image [...] avec la similitude par identité [...]» Sobre la distinción entre imitación y copia, véase más adelante, parte 2.

[45] Gustave Kahn, «Difficulté de vivre», Le Symboliste, n.º 2 (15 de octubre de 1886), p. 1.

[46] Para un planteamiento diferente de este tema, véase E. H. Gombrich, Art and Illusion (Princeton, 1969 [trad. cast.: Arte e ilusión, Barcelona, G. Gili, 1979]), p. 324.

[47] Tomando prestados algunos términos de la hermenéutica, cabría decir que el yo creativo se apropia del «lenguaje» o la «textualidad» que ya está «en juego». Es decir: el yo se hace y encuentra al mismo tiempo en el juego del discurso artístico (creación) en el que está embarcado el jugador-artista. El artista no crea las normas de juego, pero puede distinguirse si «juega» mejor que otros; de ahí que resulte adecuado ver la expresión artística como un logro, como una cosa creada (poética). Sobre «discurso», «textualidad», «apropiación» y «juego», véase Paul Ricoeur, «The Hermeneutical Function of Distanciation», «Appropriation», Hermeneutics and the Human Sciences, trad. y ed. a cargo de John B. Thompson (Cambridge, 1981), pp. 131-144, 182-193. El análisis de Ricoeur se inspira en el concepto de juego de Hans-Georg Gadamer, desarrollado en Truth and Method, esp. pp. 91-99.

SEGUNDA PARTE

La técnica de la originalidad

Capítulo 6

Introducción

Matisse y los orígenes

Durante el verano de 1905, mientras Matisse pintaba de esa manera que pronto le haría merecedor del calificativo de fauve (fiera), el escritor simbolista Charles Morice concluía una investigación sobre el cambiante estado de las artes plásticas. Había repartido un cuestionario entre un gran número de pintores, y sus respuestas, a menudo bastante largas, fueron publicadas en Mercure de France, lo que vino a constituir una especie de simposio. Morice preguntaba si el impresionismo había llegado a su fin o podía renovarse; qué relevancia tenían las obras de Whistler, Gauguin y Fantin-Latour (todos ellos fallecidos poco antes); y qué opinión les merecía Cézanne, que en aquel momento era probablemente el pintor que más comentarios suscitaba entre los «vanguardistas». Morice hacía además una última pregunta: «¿Debería el artista esperarlo todo de la naturaleza o pedirle sólo los medios plásticos para hacer realidad su idea [pensée]?»[1].

Matisse no se encontraba entre los entrevistados, pero sus numerosos testimonios escritos ponen de manifiesto la postura que habría adoptado. En una fecha muy posterior (mientras recordaba que Pissarro consideraba típica del impresionismo la pintura de Sisley, no la de Cézanne), Matisse hizo esta sucinta observación: «Un Cézanne constituye un momento del artista [mientras que] un Sisley constituye un momento de la naturaleza»[2]. Es decir, Sisley retrata la naturaleza; Cézanne se representa a sí mismo . De acuerdo con la gran mayoría de los miembros de su generación artística, Matisse prefería claramente el método de Cézanne al de Sisley; y, en su búsqueda personal de la originalidad, emulaba el procedimiento del primero. En una fecha relativamente temprana (1899) llegó incluso a comprar uno de sus pequeños estudios (véase il. 35, p. 225), el cual nunca dejó de causarle admiración. Sus cuadros, inspirados en los de Cézanne, se convirtieron en

«momentos» de su creador. Matisse hizo realidad «su idea», su «yo», no una naturaleza externa.

Como ya he señalado, la actitud de Matisse hacia el «maestro» Cézanne era característica de su generación. Pero ¿cómo cabría definir a este grupo de individuos y el lugar que ocupaba Matisse entre ellos? ¿Contaba su opinión más que la de otros? Matisse disfrutaba de una «credibilidad» profesional particulamente alta. En 1954, cuando murió, su práctica (no así su teoría) era tan vanguardista como siempre, pues estaba pintando unos extraordinarios recortables de papel a gran escala que, en opinión de algunos, prefiguraban muchos aspectos de la pintura abstracta americana de los años siguientes. Estas obras constituyeron un digno fin a una larga vida que había comenzado en 1869, cuando Cézanne y Sisley (nacidos ambos en 1839) habían llegado a la madurez. Matisse sobrevivió a la mayoría de los miembros distinguidos de su generación: Albert Aurier (1865-1892), Roger Fry (1866-1934). Vasily Kandinsky (1866-1944), Émile Bernard (1866- 1941), Maurice Denis (1870-1943) y Piet Mondrian (1872-1944). Al igual que Kandinsky y Mondrian, se convirtió en una figura pública bastante tarde, ya que no destacó en el mundo del arte hasta 1905 aproximadamente. En cambio, Denis y Bernard, que hablaban con orgullo de su precocidad, ya ejercían una influencia considerable en 1890. La trayectoria de Bernard y, en menor medida, la de Denis, llegó a su cima rápidamente y luego decayó; como consecuencia de ello, ambos dedicaron buena parte de sus energías literarias a recordar logros e ideas anteriores[3]. A diferencia de sus contemporáneos, Matisse prefirió no volver la vista atrás, hecho que resulta coherente con su teoría de la práctica artística: el artista debe crecer igual que el hombre, sin volver a imitar lo que ya ha experimentado. Al igual que el crítico Roger Fry, el pintor fauve apreciaba la sensación de inmediatez e inacabamiento que le producía el arte de Cézanne. Para Matisse, la originalidad y el elemento novedoso tenían que estar presentes (siempre lo estarían) en cualquier forma válida de expresión artística.

Por tanto, Matisse nos viene bien para abordar el tema de la originalidad. A riesgo de crear una rígida ficción histórica, cabría verlo como miembro (junto a Bernard y Denis) de una segunda generación simbolista, tras un grupo de precursores de mayor edad que iría desde Gauguin (1848-1903) hasta Seurat (1859-1891). Entre sus compañeros de generación, es él el más longevo de todos, al menos en lo que se refiere al mantenimiento de su

preeminencia artística, así que es el «último» de los de su edad, el que tiene la última palabra. De hecho, el comentario sobre Sisley y Cézanne lo hizo muy tarde (en 1950). De todos modos, expuso sus planteamientos teóricos más importantes sólo dos años después de la muerte de Cézanne. Me refiero a sus «Notes d'un peintre» (1908), aparecidas en torno a la misma época en que Roger Fry empezó a reflexionar sobre la nueva forma de expresión visible en los cuadros tanto de Matisse como de Cézanne, a los que el crítico británico no tardaría en llamar «postimpresionistas» (véanse los capítulos 10 y 11). En un análisis retrospectivo, da la impresión de que Matisse estuvo predispuesto no sólo cronológica, sino también intelectualmente, a recibir y asimilar las corrientes artísticas que transmitió Cézanne a sus críticos más importantes (Bernard, Denis y Fry). La «modernidad» de Matisse define su época, y el conjunto de su producción creativa, tanto en el terreno teórico como en el práctico, constituye una respuesta a la sucinta pregunta que formuló Charles Morice a sus contemporáneos: ¿Cuál es el principal referente de la obra de arte: la naturaleza o la mente y la visión (interior) del artista?

En 1905 esta pregunta debió de sonar dentro de la pequeña sala de la crítica igual que un eco, pues recordaba enormemente al conocido discurso teórico sobre el impresionismo y el simbolismo. La respuesta que sugieren los planteamientos expuestos por Matisse queda enmarcada dentro de ese discurso. Puede que el limitado alcance de la teoría del artista no resulte evidente, ya que su comentario sobre Sisley y Cézanne es reflejo de un gran debate crítico. Supone una marcada oposición entre la idea de la naturaleza de Sisley y la idea del yo de Cézanne. De hecho, esta misma polarización permitió a numerosos participantes en la encuesta de Morice distinguir entre el pintor simbolista (o el clasicista, el primitivo o incluso el fauvista) y el impresionista: el primero se inspira en emociones o ideales para crear su arte; el segundo, en la naturaleza[4]. En el caso del impresionismo, se diría que la naturaleza determina la foma definitiva de la obra artística. Pero es preciso matizar esta conclusión: Matisse y la mayoría de sus contemporáneos creían que el temperamento propio deja una señal identificativa incluso en un arte tan volcado al exterior como el que estamos tratando.

En consecuencia, un pintor moderno, tras decidir buscar el «yo», podía todavía sacar provecho tanto de una fuerza generatriz «objetiva» (la

observación), como de una «subjetiva» (la emoción). Como indican los documentos citados en la primera parte, la acción filtradora del temperamento, ampliamente reconocida durante el siglo XIX, hace que la subjetividad se introduzca en todas las representaciones e imágenes artísticas. Es decir, no era posible tener una visión fija de la naturaleza, ni siquiera si uno se comprometía a observarla directamente. Matisse hablaba del «momento» de la naturaleza de Sisley, una visión que ya nunca iba a repetirse, sobre todo porque los efectos de la naturaleza son fugaces. Por otra parte, Sisley podía observar dichos efectos sólo cuando él los notaba o sentía; y, aunque Matise prefirió no hacer hincapié en este punto, la pintura de Sisley representa un «momento» también por otro motivo: su impresión personal de la naturaleza es única, momentánea e irrepetible[5].

Con respecto a la representación de la originalidad, poco importa si Matisse ve en un determinado cuadro una imagen de la naturaleza o un yo revelado: tanto la naturaleza como el yo pueden representar el fin buscado por un artista «moderno», un fin que podría ser concebido como una vuelta a la verdad originaria de un momento clásico o primitivo y también como un avance hacia lo desconocido. Tome la dirección que tome este movimiento, el artista que descubre la auténtica naturaleza o su ser más íntimo no puede ser acusado de ningún tipo de falsedad o engaño, pues lo que ve es una fuente fidedigna. Por consiguiente, los críticos consideran auténticos sus planteamientos y juzgan «sincero» al creador: fiel a la naturaleza y/o a sí mismo, un individuo sano que vive en una sociedad quizá enferma. La representación de la «verdad» o la originalidad no sólo comporta sinceridad artistíca, sino, por un principio de conmutación, una sinceridad que puede conducir a la originalidad. Si se aplica la etiología desde el punto de vista del artista, Matisse hizo referencia en repetidas ocasiones a su sinceridad inherente y a la de otros para explicar su fuerza creadora. «Mi única fuerza –señaló al final de su vida– ha sido mi sinceridad»[6]. En este caso, omitió mencionar la contribución de su habilidad técnica. Esta exclusión no se sale de lo común ni carece de importancia.

Cuando Matisse identificaba los logros artísticos con la sinceridad y la originalidad, su postura tenía poco de «original» (en el sentido coloquial de la palabra), pero representaba la norma. En 1905 Maurice Denis comentaba las repercusiones que había tenido la encuesta de Morice en el estado del arte moderno y llegaba a la siguiente conclusión: «es todavía una opinión

extendida que, para hacer una obra de arte, uno debe intentar ser ante todo original». Dos años más tarde Denis sostenía que las manifestaciones superficiales de la expresión artística original se habían vuelto en su época tan habituales que habían acabado por suscitar una forma mecánica de elogio: paradójicamente, la señales externas de la originalidad se había vuelto convencionales[7]. El teórico simbolista se había preocupado durante la década de los ochenta de poner orden intelectual en la expresión artística y opinaba que Matisse y sus seguidores habían reaccionado a la postura racional que él había tomado y la habían debilitado. En respuesta a las «Notes d'un peintre» del pintor fauvista, Denis explicaba que los miembros de la «generación» de Matisse no tenían «mucho de teóricos; creían más en la fuerza del instinto»[8]. Es decir, no creaban premeditadamente, sino que hacían hallazgos de forma espontánea (o al menos eso pretendían). Para ellos el arte residía en una sinceridad que posibilitaba encontrar un origen y no en un elaborado proceso de artificio o creación. Como absolutos que ni formaban parte, ni derivaban, ni dependían de otras cosas, los orígenes (la naturaleza, el yo y quizá también una divinidad omnipresente), constituían el único fin del arte. Los orígenes eran la verdades que había que encontrar, como a ciegas, al final de la búsqueda (o vida) artística del individuo.

No parece que existiera un interés especial entre los artistas de la generación de Matisse (Denis incluido) por alejarse de forma radical de la convencional búsqueda de los orígenes[9]. Si la llamamos convencional es únicamente por lo extendida que estaba la idea, ya que una gran parte del discurso artístico se centraba en la originalidad. De hecho, era el tema habitual. Sin embargo, no tenía nada de fácil u obvio, pese a la astuta observación de Denis acerca de la superficialidad de muchas obras de arte que pretendían ser originales. La originalidad resultaba un «tema» sumamente difícil para los pintores y presentaba obstáculos aún mayores para la práctica de la crítica, al menos para la crítica entendida como disciplina razonada. Para la crítica, el problema era –y sigue siendo– la mediación; si, para resultar satisfactorio, el arte ha de mostrar una originalidad absoluta, una obra debería ser evaluada tras una toma de contacto directa y libre de prejuicios; así uno acaba simplemente por afirmar o negar la presencia de la originalidad en el caso concreto; por tanto, los análisis o argumentos prolijos están fuera de lugar por lo que respecta a las cualidades que se supone que «sienten» (directamente) el artista y el observador.

El mismo Matisse parecía pedir una relación basada en la experiencia directa que limitara los esfuerzos del análisis crítico. Como queriendo prevenir al público de cualquier enfoque premeditado con respecto al arte, afirmó en una ocasión que la línea que le caracterizaba no debía ser vista en ningún caso como el producto de la deliberación o de una experiencia previa, sino de la pura convicción y de un «impulso» (élan) sin razonar[10]. ¿Cómo podía uno entonces relacionar los dibujos del artista con una cultura heredada, con una sociedad construida racionalmente? ¿Qué cabía decir de la supuesta continuidad y tradición de la «historia» del arte? George Desvallières, al escribir la introducción para «Notes d'un peintre», sorteó la dificultad asociando el genio liberador y los hallazgos fortuitos (trouvailles) de Matisse con los hallazgos instintivos (trouvailles instinctives) de los artistas medievales, hindús y orientales, grupos cuyas irregulares obras parecían situarse en los mismos límites del orden racional establecido por los especialistas europeos. De hecho, Desvallières sugería que, si Matisse hubiera buscado ayuda en el pasado, se habría sentido atraído, quizás de forma intuitiva, por quienes trabajaban por instinto. Asimismo, Desvallières convertía el oficio adquirido por el artista en un descubrimiento espontáneo e instintivo al hablar de la receptividad de Matisse hacia las exigencias dadas (o halladas) en la hoja rectangular de dibujo, como si todos sus recursos técnicos se basaran únicamente en una presencia física directa: la hoja propiamente dicha. De esta manera, cabía decir que el pintor quedaba liberado de su pasado, tanto de la práctica académica tradicional como de los rigores de la reproducción ilusoria convencional[11]. Las observaciones de Desvallières, y en concreto su énfasis en el valor del trouvaille, no hacen sino volver a confirmar los planteamientos del arte de Matisse. No es posible seguir ahondando en la relación entre innovación u originalidad propia y tradición cultural heredada mediante un «análisis» crítico de carácter circular como este, que no hace sino interiorizar (apropiarse) referencias externas adecuadas a modo de recursos explicativos. La alternativa es afirmar que el arte oriental no fue una de las «fuentes» de Matisse, sino una de sus referencias. Lo usaba.

Los críticos modernos desean a menudo ser «fieles» al arte que analizan; y la pretendida espontaneidad de Matisse parece exigir una valoración de la obra del maestro restringida a la revelación de una experiencia personal directa: el crítico debería recibir y reconocer lo que el artista ofrece a primera vista. El contraproducente resultado de este tipo de respuesta «crítica» es que la obra

mantiene su hermetismo incluso cuando se comparte[12]. Roger Fry, el ingenioso adalid de Matisse y Cézanne, se encontraba entre quienes llevaron a la práctica estos planteamientos críticos; de ahí que, su, por lo demás, sagaz análisis dejara intacto un centro numinoso de expresión artística:

En este momento me siento incapaz de ofrecer nada salvo [un] vago esbozo de la naturaleza de la forma significante [...]. Uno solamente puede decir que quienes perciben [el valor de la emoción estética], se dan cuenta de que posee un peculiar elemento de «realidad» que lo convierte en un asunto de enorme importancia para su vida. Si hiciera yo cualquier intento de explicar esto, probablemente iría a parar a las profundidades del misticismo. Al borde de ese abismo me detengo[13].

Sin embargo, el misticismo puede quedar reducido a un simple misterio; y el misterio no le garantiza a uno que se encuentre ante un maestro. Un crítico más escéptico e inclinado a indagar en el tema de la originalidad podría quejarse de que cualquier forma inmune a una interpretación explícita sólo puede constituir un defecto artístico, un fallo que dificulta la comunicación coherente. Irónicamente, la existencia de tales «fallos» se convirtió en el fundamento de la «ciencia» moderna de los «entendidos», según la cual el misterio parecía, efectivamente, equivaler a maestría. Esto no ocurrió como consecuencia de la ambigüedad que mostraron Fry o Matisse con respecto a la interpretación explícita, sino como reacción a una generación anterior de especialistas que no habían visto en los detalles de un cuadro todo lo que podían ver. Como resultado de un largo periodo de estudio, Giovanni Morelli señaló en 1889 que ciertas irregularidades visibles (trazos y toques de pincel característicos que se consideraban peculiaridades estilísticas carentes de función simbólica) debían ser examinadas a fin de identificar al autor. Como si tuvieran carácter autobiográfico, debían servir para indicar un origen generativo propio; es decir, en ellas se revelaba la mano del maestro. Por tanto, de los muchos críticos de pintura activos a finales del siglo XIX, fue Morelli quien apartó la atención de la investigación crítica de la identificación del tema, asunto o modo expresivo en general, y la centró en el análisis de los elementos técnicos y, en concreto, de aquellos que cambiaban de un individuo a otro. El «alma» del artista e incluso de la obra de arte podía residir en el toque o marca más insignificante[14].

A menudo se basa una argumentación en la debilidad de la postura contraria, por lo que hay que elegir bien a los contrincantes si se desea tener una buena estrategia. Uno de los muchos contrincantes distinguidos que eligió Morelli (quien disfrutaba insultando a las máximas autoridades) fue el teórico académico francés Charles Blanc, quien había escrito: «A fin de juzgar la autenticidad de un cuadro, es fundamental conocer mucho mejor el espíritu [l'esprit] del pintor que sus procedimientos técnicos; pues los procedimientos se aprenden, la técnica se transmite e imita, pero el alma [l'âme] no se puede transmitir; es, en esencia, inimitable»[15]. No cabe duda de que, en las manos (o los ojos) correctas, el método de Blanc podía dar resultados rápidamente, por mucho campo que dejara abierto a los entendidos para hacer espurias reivindicaciones sobre la afinidad espiritual entre el artista y el crítico apreciativo. Blanc opinaba que la técnica era algo «creado» y susceptible de ser imitado con habilidad; en cambio, la esencia espiritual de la obra de arte, en cuanto origen verdadero, no podía ser copiada en ningún caso por quienes no hubieran acudido a la misma fuente. Como veremos más adelante (en el capítulo 7), esta postura con respecto al mecanicismo de la técnica llevó a Blanc a hacer valoraciones muy concretas sobre las diversas formas de la pintura naturalista y facilitó su análisis de la intención artística. Al dudar del método de Blanc, Morelli no hizo ninguna distinción clara entre el procedimiento técnico y un estilo más «espiritual»; en última instancia, ambos pertenecían al individuo y podían ser únicos. Morelli se centró en el aspecto hallado de la técnica e investigó aquellos rasgos que parecían brotar inconscientemente, rasgos que convertían el procedimiento técnico adquirido en un estilo personal. Estos elementos de la técnica hacían que el estilo se volviera, en conjunto, inmune a la imitación, excepto quizá para aquellos entendidos que habían aprendido el método de análisis estilístico morelliano. (Ésta es la mayor ironía.)

Morelli acusó a Blanc y a otros de falta de rigor y fundamento en sus atribuciones y generó la considerable fuerza correctiva de su propia «ciencia» de los entendidos. Pero su método, tan razonado, alimentaba una forma propia de misticismo, ya que dependía de una idea de la técnica hallada (auténtica, original). Era la técnica «inconsciente» la que transmitía las ondas de identidad que habían de detectar las antenas de los entendidos. Una vez emitida, este tipo de onda puede pasar como una «convulsión romántica» por diversos medios comunicativos: el impulso de una originalidad identificativa se transmite de la pintura ilusoria a algo tan

simple como la letra y la firma, y a la escritura de la crítica de arte. De hecho, un crítico puede detectar la fuerza tan bien como un entendido, pero, al transmitirla, a menudo la dirige hacia un objetivo distinto. Tal como explico detalladamente más adelante (véase el capítulo 10), la «inconsciencia» y la idiosincrasia técnica ocupaban un lugar destacado en la interpretación de Cézanne que hizo Roger Fry. Y cuando los análisis de Fry no podían ofrecer «nada salvo [un] vago esbozo», su estilo crítico sonaba en la misma frecuencia que, en su opinión, tenían los cuadros de Cézanne. Es decir, Fry suponía que su método crítico y la técnica pictórica de Cézanne armonizaban, pese a que aquél sólo era capaz de explicar a éste hasta cierto punto. (Naturalmente, el mismo tipo de «sintonía» –para bien o para mal– había caracterizado el comentario de Desvallières sobre Matisse.)

Por analogía con el objeto de su investigación, la crítica de Fry parece en consecuencia bastante «moderna»; como también resulta típicamente moderna la atención que prestaba Morelli al detalle insignificante –o, más bien, carente de significado–. El padre de la «ciencia» de los entendidos estudió elementos figurativos como las manos, pero por la configuración o efecto visual, no por los gestos comunicativos convencionales. Según el esquema morelliano, los elementos (hallados) inimitables de la técnica resultarían visibles sólo como aspectos menores de una obra de arte. Sin embargo, buena parte de la pintura «moderna» producida durante la vida de Morelli (1816-1891) parecía constar principalmente de dichos elementos: marcas de expresión personal que poseían poco o ningún significado figurativo. Estas obras modernas, incluidas las de los impresionistas, hacen que la posible duplicidad de la originalidad de las representaciones pictóricas se vuelva todo lo visible que pueda llegar a serlo nunca. Apuntan a un dilema: ¿es la originalidad artística una cuestión de esencias o de apariencias? Uno espera que lo original tenga aspecto de original, y cualquier cuadro que presente más diferencias que semejanzas con respecto a otros posee una distinción que le hace parecer «original». Ahora bien, si estas diferencias residen principalmente en los detalles técnicos, no esta claro cómo se puede determinar si dichos rasgos son «originales» en sentido estricto, es decir, auténticos y diferentes. Surge la posibilidad de que se produzca una profunda decepción artística (al margen de la apropiación de la identidad autorial, que era el tema que interesaba a Morelli), ya que el artista podría adquirir la capacidad de imitar el aspecto general de una idiosincrasia técnica «inimitable». El problema subyacente es si uno puede crear

deliberadamente un «arte del hallazgo», un arte del descubrimiento de los orígenes.

Buena parte de esta tensión entre el «artista que crea» y el «artista que halla» desaparece siempre que a la técnica se le reconoce todo su potencial. Desde este punto de vista, la originalidad puede ser concebida como un producto intencionado de la técnica artística; y cabe decir que las obras de arte comunican la importancia de la originalidad sin ser necesariamente originales, sin soportar la carga de parecer distintas a otras o de ser identificadas con un autor dueño de un estilo propio[16]. Más que como la realidad o el logro de una obra dada, la originalidad puede verse como el ideal al que remite todo arte[17]. De hecho, la originalidad puede funcionar dentro de un sistema cultural sin que su presencia esté nunca garantizada.

* * *

Un artista como Matisse, que era un maestro en varias modalidades artísticas y tenía una gran seguridad en sí mismo, no podía desestimar fácilmente las posibilidades de la técnica ni aunque propugnara una doctrina de la individualidad y la originalidad. Matisse hacía hincapié en el descubrimiento y el instinto y, sin embargo, parecía reconocer el poder del artista no sólo para encontrar, sino para abrirse su propio camino. En un notable pasaje de «Notes d’un peintre», asocia la maestría artística a la hazaña del autocontrol, es decir, a un uso premeditado de las emociones y el temperamento del artista:



9. Henri Matisse, Naturaleza muerta azul, 1907. Derechos de reproducción fotográfica: 1984, Merion, The Barnes Foundation.

Creo que uno puede juzgar la vitalidad y la energía de un artista cuando, habiendo recibido impresiones de la naturaleza directamente, es capaz de organizar sus sensaciones e incluso volver repetidas veces y en días diferentes [á des jours différents] con el mismo estado de ánimo, para prolongar esas sensaciones: esta facultad es propia de un hombre lo bastante dueño de sí mismo como para someterse a una disciplina[18].

En otras partes, sin embargo, Matisse da la típica descripción del artista como descubridor. No puede «copiar» la naturaleza, pues está «obligado a interpretarla y a someterla al espíritu del cuadro [tableau]»[19]. Además es «arrastrado totalmente por [su] subconsciente» y, como consecuencia de ello, su «cuadro» es un reflejo directo de su temperamento[20]. Cuando se pone a pintar y «encuentra»[21] las relaciones cromáticas, presencia el descubrimiento de su propio yo en cuanto origen de la expresión, incluso si se «aleja» de la naturaleza[22].

Matisse parece incapaz de responder a la pregunta principal: ¿Controla el artista de manera activa la empresa que ha acometido? Tras dar a entender que la técnica debe ser consecuencia involuntaria del temperamento, añade que el artista debe simplemente creer que ha pintado lo que ha visto; que, en cierto modo, sólo ha «copiado» la naturaleza. Tal como haría su contemporáneo Henri Bergson, Matisse distingue entre deliberar o reflexionar sobre la pintura y el hecho de pintar[23]. Sus argumentos son complejos; paso a explicarlos resumidamente: al pensar sobre su pintura, el artista se da cuenta de la naturaleza ficticia de su creación y de su alejamiento de la naturaleza. Sin embargo, este apartamiento no debe ser preconcebido; mientras pinta, el artista debe seguir teniendo la convicción de que no está haciendo más que copiar la naturaleza, de que está encontrándola tal y como es, no recreándola para satisfacer su voluntad. Con respecto a esta paradójica combinación de conformidad y apartamiento de la naturaleza, Matisse cita en primer lugar a Chardin: «Aplico el color hasta que se da una

semejanza»; luego a Cézanne: «Quiero hacer la imagen [faire l'image]»; despuś a Rodin: «copiar la naturaleza» y, por último, a Leonardo: «Quien es capaz de copiar, es capaz de hacer [o crear]»[24]. En resumidas cuentas, Matisse afirma que, aunque los «medios [moyens] del artista deben tener su origen casi inevitablemente en su temperamento» y, sin embargo, él debe «creer que ha pintado sólo lo que ha visto», pensándolo bien, podría verse a sí mismo como un forjador de ficciones[25]. Es decir, Matisse quiere dejar claras tres ideas un tanto contradictorias: 1) los medios técnicos del artista se basan en su temperamento; al expresarse artísticamente, el pintor revela su temperamento de una forma aparentemente involuntaria; y encuentra su yo interior[26]; 2) el artista debe al mismo tiempo aspirar a encontrar las relaciones cromáticas que le permitan «copiar» fielmente la naturaleza; ésta también se encuentra en su obra; 3) sin embargo, el artista es capaz de dominar su técnica y crear deliberadamente sus imágenes del yo y de la naturaleza[27].

No es mi intención sacar a Matisse del laberinto teórico en el que acabó metido (quizá por sus propios medios). Me propongo más bien investigar la tercera de sus ideas en el marco de un cultura obsesionada por las otras dos y analizar el tipo de pintura «impresionista» de corte naturalista que lo llevó a distinguir entre naturaleza y yo, es decir, entre Sisley y Cézanne. ¿Cómo se hacía esta pintura? ¿Cómo se crea un tipo de pintura que comunique el mensaje de que el arte no es algo «creado», sino «hallado»? ¿Qué técnicas puede usar uno deliberadamente a fin de posibilitar un descubrimiento fortuito?

Podemos averiguar más sobre el alcance de este problema si volvemos brevemente a «Notes d'un peintre». Al principio de su exposición teórica, Matisse titubea: «[temo] dar la impresión de estar contradiciéndome, [pues] no rechazo ninguno de mis cuadros y, sin embargo, los pintaría todos de otra manera si tuviera que hacerlo otra vez»[28]. Matisse se refiere aquí a su creencia de que los cuadros deben expresar sentimientos íntimos y de que éstos cambian y crecen continuamente junto con el ser vivo. La técnica del artista también evoluciona, pero Matisse insiste en que los medios que empleaba antes no eran necesariamente inferiores a los posteriores. Lo que hacen más bien es reflejar los cambios que se han producido en su vida. Por tanto, las discrepancias en el modo de ejecución no constituyen una «contradicción» o un rechazo del pasado, sino una respuesta de la técnica a

la emoción: «No soy capaz de distinguir entre los sentimientos que me inspira la vida y la manera en que los plasmo»[29]. Para Matisse, las exigencias de la expresión personal y la originalidad parecen definir una técnica cambiante que debe permanecer abierta a desarrollos imprevisibles. Esta técnica nunca se puede «dominar», porque continúa evolucionando, y, si otros la imitan, es a riesgo de adoptar una identidad extraña o de fijar algo que debe estar siempre avanzando. No es de extrañar que a Matisse y a otros artistas modernos les preocupara tanto mantener la individualidad y la posesión exclusiva de sus medios técnicos. El hecho de que un artista imite el estilo de otro se ha visto a menudo como un robo y una irreverencia, y no como un homenaje a un maestro reconocido.

La retórica de «Notes d'un peintre» es conocida. Han sido muchos los artistas que antes y después de Matisse han hecho referencia a la búsqueda sincera de un modo personal de expresar emociones, sea mediante la representación naturalista o mediante la abstracción «no objetiva». Gracias a su interés natural en los orígenes (el yo y la naturaleza) y la originalidad, Matisse se siente libre para atribuir buena parte de sus logros al instinto (pasivo), el descubrimiento y la sinceridad. Se ve obligado a poner en tela de juicio la capacidad creativa de su maestría técnica porque su concepto del «yo» le exige que sea un descubrimiento o una expresión «hallada», no una representación «creada». Es decir, lo innato impera sobre lo adquirido; la originalidad y la expresión personal del pintor deben dominar su técnica.

De ahí que no resulten congruentes los argumentos teóricos que esgrime Matisse; su práctica, si aceptamos que es tan mesurada y deliberada como no obstante afirma él a veces que es, no puede coincidir con su teoría, la cual pone el énfasis en la originalidad. Por tanto, el pintor acaba resultando un tanto contradictorio en «Notes d'un peintre» cuando habla de la composición, ya que parece atribuirla primero a un descubrimiento hecho a tientas y luego a una percepción inicial de orden o a una «impresión» rectora. De hecho, la «composición» debería haberle dado que pensar, pues el concepto mismo sugiere una «creación», un proceso técnico. Cabría preguntarse de qué elementos consta una obra de arte. Durante el siglo XVIII, cuando la pintura era asociada de una manera más clara a la imitación y posterior idealización de la naturaleza, el término «composición» solía equivaler a un proceso en virtud del cual se combinaban elementos bellos que podían existir por separado en «escenas» reales y no idealizadas[30]. Una

organización y una elección acertadas garantizaban un buen resultado artístico[31]. Por tanto, la composición podía comportar una invención «original», si por tal se entendía la elaboración de un nuevo conjunto; y la relación entre procedimiento técnico y originalidad no tenía por qué presentar problemas[32]. Sin embargo, Matisse afirma que sus elementos compositivos son simples colores, no objetos o rasgos de la naturaleza. Al establecer implícitamente esta distinción, el pintor demuestra tener unos intereses afines al «método de los entendidos» de Morelli y la forma de análisis crítico de Fry. Además, Matisse parece reconocer el «misterio» original de la marca del artista moderno que tanto complica la actividad del crítico y el entendido, pues se muestra ambivalente al hablar de si sus colores han sido elegidos de acuerdo con un determinado procedimiento técnico, si se ven así en la naturaleza o si tienen su origen «inevitablemente» en el temperamento del artista[33]. Puede que a Matisse, que era un pintor sumamente habilidoso, la función de la técnica le resultara mucho más fácil llevarla a la práctica que concebirla.

El impresionismo como «modernismo»

Lo que voy a hacer aquí tiene al menos el mérito de que no va a parecerse a [la obra de] nadie [...], porque va a ser simplemente la expresión de lo que he sentido en mi fuero interno.

Claude Monet a Fréderic Bazille, 1868[34]

Nadie quiere mi obra porque es diferente a la de los demás (público extraño e ilógico que exige a un pintor la máxima originalidad posible y, sin embargo, no lo acepta a menos que se parezca a todos los demás [...] Yo me parezco a los que se parecen a mí, es decir, a los que me imitan) [...]

Paul Gauguin al marchante Ambroise Vollard, 1900[35]

La palabra «fuente» es muy común en el discurso de la historia del arte. Parece un término tan normal, tan propio de la disciplina, que a menudo se

emplea sin mucha conciencia o sentido de su raigambre historiográfica. Quizá lo apropiado sea decir que las fuentes son los orígenes; tienen que ver con el problema de la originalidad; y lo original es al mismo tiempo natural e inocente. Pero quienes reflexionan sobre su propia actividad (da igual que sean historiadores de arte, críticos o incluso artistas como Monet, Gauguin o Matisse) tratan de identificar las «fuentes» de una obra de arte con un mínimo criterio teórico y reconocen que son al menos de dos clases: representaciones y originales . Las fuentes en cuanto representaciones son las imágenes artísticas anteriores en las que parece inspirarse la obra de arte, y tienen sus propios antecedentes. En cambio, los «verdaderos» orígenes de una obra no pueden ser transformados por ningún proceso representativo; cabría decir que sólo se pueden encontrar en la expresión directa del yo y la naturaleza en el momento justo en que se percibe su relación[36]. Las fuentes representativas (que los historiadores de arte identifican a menudo como motivos «prestados» de antiguos maestros) desempeñan un papel importante como medio de visualización. Pero un artista que se dedica fundamentalmente a descubrir fuentes originales (sea en el yo, en la naturaleza o en ambos), debe tratar de restringir el uso de las representaciones de los «antiguos maestros»; debe impedir que su «visión definida» se disuelva en el amplio campo pictórico establecido por las técnicas heredadas[37]. Para este individuo, el carácter mediador de la tradición de la representación artística hace que todos los procedimientos técnicos adquiridos se vuelvan problématicos; este artista teme que la técnica pueda distanciarlo de la naturaleza y del yo en lugar de proporcionarle una visión más próxima y nítida.

En mi exposición llamo «modernista» a la postura crítica caracterizada por el modelo de razonamiento descrito anteriormente, sobre todo cuando conduce al primitivismo y a una ingenuidad claramente afectada. Se diría que esta fijación en las fuentes y en los orígenes ha marcado el curso de la historia del arte y de su crítica durante el siglo XIX y principios del XX; y, aunque los «postestructuralistas» han tratado por todos los medios de ponerla en entredicho, ha continuado siendo un punto de referencia para la mayoría de los estudios de historia de arte sobre esta época (y también sobre las anteriores) que se han escrito hasta el día de hoy[38]. Dicho llanamente, el artista o crítico «modernista» concede más valor a la originalidad y a las fuentes originales que a las representaciones (fuentes tradicionales o

convencionales)[39]. En consecuencia, el modernista sólo accede a basarse en una imagen visual anterior cuando dicha fuente aparece en una forma original o personal, pero alterada de alguna manera por la presencia del artista que la toma «prestada»; es decir: por su «yo» (o su momento histórico) en cuanto origen verdadero. Algunos historiadores de arte modernos se han valido a menudo de la fuerza residual del argumento que emplearon Delacroix e Ingres cuando insistieron en que Rafael había tomado prestado del pasado de una manera original . Por ejemplo, H. W. Janson, en su intento de establecer una distinción entre la obra de «arte» y otros tipos de representación pictórica, analiza otro tema relacionado con Rafael: el famoso caso del uso que hizo Manet en su moderno Déjeuner sur l’herbe del grupo de figuras del maestro renacentista: «Cierto, [Manet] está en deuda con Rafael; sin embargo, su forma de insuflar vida nueva a la vieja y olvidada composición de Rafael es de por sí tan original y creativa que cabría decir que ha pagado la deuda con creces»[40]. Y el comentario de Janson sobre la representación que hizo Durero de un grabado de Mantegna sirve para confirmar aún con más fuerza la consolidada postura modernista: «Durero nos ofrece aquí una visión sumamente original de Mantegna, una visión que es propia de él»[41]. La copia deviene original.

La historia del arte impresionista francés, tal como ha sido narrada tanto por sus primeros críticos como por los posteriores, parece una historia «modernista» de descubrimientos originales desde el punto de vista de la expresión artística y de la naturaleza. Aunque Matisse distinguiera entre Sisley y Cézanne, se mantuvo pese a todo dentro de la esfera del proyecto impresionista y simplemente diferenció entre lo que en su opinión era la característica principal de Sisley (la expresión de la naturaleza) y la de Cézanne (la expresión del yo artístico). Como ya he señalado antes, los críticos del siglo XIX consideraban innecesario hacer distinciones claras, pues tanto la naturaleza como el yo son fines aceptables para un arte modernista que busca los verdaderos orígenes: el fin deseado es el principio.

Investigo a continuación las técnicas del impresionismo y el corpus teórico que ha generado, centrándome en el uso (y el mal uso) que hicieron los impresionistas de la convención, que es la principal manera de crear. Por tanto, es posible que rebata hasta cierto punto la reivindicación que el impresionismo haya podido hacer del «modernismo»; es decir, la reivindicación de un arte basado en una situación histórica claramente única

y pasajera, y en la experiencia directa y auténtica del individuo. Este modernismo supone evitar (o quizás, de manera ideal, soslayar ingenuamente) elementos de estilo que en la actualidad son convencionales y premeditados. El modernista exige libertad respecto de cualquier convención que no sea la que identifique su propio estilo, la personalísima manera de visualizar lo que descubre. Si sus obras se parecen a las de los maestros del pasado, él mantiene que esto no obedece a dependencia alguna, sino a su sensibilidad frente a una verdad original e inmutable, que él ha redescubierto mediante sus sensaciones.

En la medida en que cualquier interpretración histórica de obras de arte debe coincidir con los cambios percibidos en el seno de una estructura (un marco concebido como «tradición»), el modernismo y la historia del arte (entendida como historia de los estilos artísticos y como taxonomía de las obras de arte) parecen incompatibles. Esto es: el modernismo no puede ser considerado un estilo en el sentido habitual del término; y la obra modernista resulta indefinible si se estudia al margen de sus circunstancias históricas concretas. Su identidad parece depender de su apartamiento de la norma más que de su conformidad con ella. A medida que ésta cambia, también debe cambiar ella. Es decir: si algo define el éxito del modernismo es el nivel de calidad individual, no un nivel de calidad establecido al que uno pueda aspirar. En este sentido (pero no en otros), lo «moderno» parece más «romántico» que «clásico». El artista modernista se resiste a la determinación de las constelaciones estilísticas conocidas (que guiaron incluso a los antiguos) mientras lleva a cabo su exploración de los orígenes. Su deliberado individualismo le lleva con frecuencia a emplear técnicas con las que, debido a su peculiar resistencia a la configuración, la traducción y la interpretación, corre el peligro de sufrir la incomprensión del errante[42].

Sin embargo, el «modernismo» tuvo que esperar a que apareciera la obra de Clement Greenberg para disponer finalmente de un discurso y una relación de rasgos técnicos debidamente detallados. Resulta significativo que Greenberg describiera al artista como alguien que se ha visto en gran medida abocado a sus descubrimientos debido a las exigencias y la integridad de su medio[43]. (Esto recuerda a la interpretación de Matisse que hizo Desvallières.) Dentro de este discurso crítico, el medio se apropió de los valores modernistas de sinceridad y «fidelidad a uno mismo» que anteriormente habían pertenecido al dominio del artista casi de forma

exclusiva. Durante el cambio de la representación ilusoria a la «abstracción» y, sobre todo, a la representación «no objetiva» (una evolución asociada al movimiento «modernista» de los siglos XIX y XX), el origen de la obra de arte pasó de encontrarse en la naturaleza a situarse en el «arte» o, más exactamente, en el «medio»[44]... El «yo» del artista se mantuvo como el elemento complementario de un doble origen artístico y proporcionó un factor de continuidad mientras el discurso del modernismo se desarrollaba desde Baudelaire hasta Greenberg, pasando por Zola y Fry; es decir: de un interés en el yo y la naturaleza a un interés en el yo y el medio. Una de las conclusiones a las que llega Greenberg con respecto a Cézanne gira en torno a este factor de continuidad del yo, entendido según la idea de expresión personal del artista. Greenberg escribe que «la honradez y perseverancia de Cézanne son ejemplares [...]; [creía que sólo podía] sentir y pintar cómo [él] considerara necesario [...]; la suya fue una vida más heroica que la de Gauguin o la de Van Gogh [...]»[45]. Cabría añadir que la heroica integridad que se impuso el pintor a si mismo constituye una parte muy importante, quizás la esencial, de su «modernismo».

Como ya he indicado en la primera parte, no todos los primeros comentarios sobre el impresionismo carecían del grado de análisis técnico que poco a poco acabaría imponiéndose entre los críticos posteriores que hicieron hincapié en la importancia del medio. El amigo de Manet Théodore Duret tenía tanto que decir sobre el procedimiento técnico como cualquiera, y tipificó la postura «modernista» que investigo y analizo en el capítulo 7. En sus ensayos críticos, Duret elogiaba una y otra vez a los artistas que desarrollaban técnicas innovadoras para expresar su originalidad y hacía la provocadora afirmación de que el público conservador rechazaba a estos artistas simplemente porque poseían unas maneras personales e inconfundibles. Según Duret, el público tiene un criterio de excelencia artística muy concreto: ha de corresponderse con «lo que se encuentra en los lienzos de lo pintores anteriores; todo lo diferente es malo»[46]. Consciente de la forma de pensar del público, Duret aconsejaba a veces a los impresionistas que expusieran las obras que revelaran una organización más sistemática, porque, si se mostraban próximos a la norma compositiva, serían reconocidos[47]. Para el público, una simple comparación visual de maneras estilísticas y planteamiento compositivo parecía proporcionar la base para emitir un juicio definitivo. ¿Sería igual de eficaz el doble criterio de

excelencia de Duret (innovación y originalidad)? ¿Le serviría la diferencia como indicio de éxito en contraposición al criterio de semejanza del público? El crítico no podía tomar un camino tan directo y sencillo, pero su énfasis en el hallazgo original le empujó en esa dirección. Escribió que el artista «original» debía poseer una «técnica» propia y que ésta tenía que corresponderse con su «original manera de sentir». Los artistas originales debían ante todo «encontrarse a sí mismos [se trouvent eux-mêmes]» y «acabar formulando las visiones que fermentan en los recovecos de su interior. Deben sacarlo todo de lo más hondo de su ser, sin reconocer modelos convencionales ni predecesores a los que imitar». Finalmente, estos artistas producían «formas nuevas, creaciones originales»[48].

Duret trata de hacer valer la «verdad» de los hallazgos del artista original sin formular el método empleado por el artista para alcanzar dicho fin, ya que cualquier estandarización o codificación de la técnica desembocaría precisamente en el tipo de «imitación» que el crítico rechaza. No obstante, un análisis más minucioso de los escritos de Duret revela que sí identifica un procedimiento técnico que ha facilitado un arte de la originalidad. Es como si el crítico se diera cuenta de que una descripción pormenorizada de la técnica característica de un artista moderno le permitiría apoyar sus juicios de valor sobre una base racional convincente[49]. Como ya he indicado, tanto Zola como Aurier se encontraron con el mismo problema: si no da alguna explicación sobre la técnica, el crítico que valora lo poco convencional tiene dificultades para distinguir entre las manifestaciones de un artista original o «sincero» y las de un loco que se encuentra al margen de la sociedad[50]. Para algunos de los que se aferraron posteriormente a esta idea, como lo surrealistas, la ausencia de una diferenciación razonada resultaba fascinante; pero la defensa que hacía Duret de los orígenes irracionales del arte no era tan radical. No llegaba al extremo de suponer que el curso natural del deseo humano quedaba bloqueado por la cultura y el lenguaje racional; lo que deseaba más bien era asegurarse de que la ortodoxia del procedimiento técnico no enderezara la singular curva de la expresión personal hasta hacerle perder su verdadera forma.

Tal como haría Matisse unos años más tarde, Duret definió la meta del arte como la expresión del yo y la naturaleza: el arte representa la búsqueda de un origen doble[51]. Y, al igual que Matisse, Duret tuvo dificultades para asignar a la técnica un papel propio en el proceso artístico. En el capítulo 7

sostengo que la enseñanza de la composición y la técnica pictórica, tal como se entendía sobre la época en que se desarrolló el estilo impresionista, pone de manifiesto el mismo conflicto implícito en los planteamientos de críticos como Duret o artistas como Matisse: el conflicto entre la teoría de un arte original y su técnica llevada a la práctica.

Creación y hallazgo

En el siguiente estudio de la técnica pictórica como respuesta a la exigencia de una originalidad radical, y en el posterior análisis de la valoración del arte de Cézanne, la oposición entre creación y hallazgo es entendida como un «tema integrador». Hay varias razones para defender el uso de esta antinomia.

1. Las declaraciones de los teóricos, críticos y artistas del periodo que son objeto de este estudio abundan en referencias a la problemática relación entre la creación y el hallazgo; y entre quienes abogan por un arte basado en una originalidad y una expresión personal extremas, la imaginería y el vocabulario del hallazgo (trouver, trouvaille) son muy comúnes[52]. Está claro que la idea de encontrar (una naturaleza, un yo, un arte e incluso una técnica) se consideraba especialmente adecuada para la descripción o explicación de los medios y los fines artísticos.

2. La distinción entre creación y hallazgo es de un carácter muy general y básico, pero adopta formas muy concretas. En el discurso teórico de finales del siglo XIX, fueron varias las abstracciones que se acuñaron y cobraron vigencia por asociación con la dicotomía creación/hallazgo (los ejemplos siguientes son típicos; existen muchas excepciones): el artesano crea, el artista encuentra; el pintor académico o tradicional crea, el independiente o moderno encuentra; pensar o filosofar es crear, ver es encontrar; hacer una alusión o relacionar una cosa dada con otra es crear, presentar o expresar algo es encontrar. Para distinguir entre las características humanas también se hacía referencia a estos dos conceptos: el «creador» podía ser un artista sofisticado, reflexivo y activo, pero también falaz; el «descubridor» podía ser ingenuo, espontáneo y pasivo, pero también auténtico. Incluso los procedimientos técnicos, los materiales y las características de la pintura

guardaban relación con la creación y el hallazgo (por lo general de una manera obvia): la composición jerárquica se creaba, la superficie uniforme se encontraba; la superficie acabada parecía creada, la inacabada encontrada; el tema histórico o alegórico era una creación, el tema del paisaje o de la vida moderna un hallazgo; los creadores empleaban la línea, los descubridores preferían el color.

3. Aunque resultan escurridizas, cabe establecer algunas distinciones importantes más desde el punto de vista de la dicotomía creación/hallazgo. Además, el cambio de significado de un concepto puede a veces ser descrito como un movimiento entre estos dos polos. De esta manera se puede demostrar, por ejemplo, que para algunos artistas y críticos la idea de «copia» se alejó del concepto de creación para acercarse al de hallazgo. Una vez operado el cambio, la «copia» sencilla y directa podía plasmar un hallazgo original. Asimismo, la oposición entre crear y encontrar parece vinculada a conceptos íntimamente relacionados entre sí que a veces pueden dar la impresión de coincidir y en otros de ser diferentes: «inventiva» remite a crear; el «genio» asociado a ella, a encontrar. El creador es «creativo», pero el «original» es un descubridor.

4. El conflicto y la tensión que se dan entre un medio técnico (convencional) y la originalidad expresiva (entre, quizá, lo mediato y lo inmediato) parecen quedar tipificados en el contexto de la amplia problemática de la creación y el hallazgo. Como este tema es analizado en la conclusión (parte 4) –en relación con la distinción entre referencia y expresión–, se puede emplear para caracterizar el problema de la valoración del arte moderno en general. Mi estudio de la respuesta al arte de Cézanne puede servir para entender cómo valoraban la «técnica de la originalidad» aquellos «modernistas» que estaban (o están) predispuestos a aplaudir cualquier arte de la expresión personal «sincera»[53].

Notas al pie

[1] Charles Morice, «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques», Mercure de France, 56 (1 de agosto de 1905), p. 349.

[2] Observación hecha por Pierre Matisse, 9 de septiembre de 1950, citado en Alfred H. Barr, Jr., Matisse, His Art and His Public (Nueva York, 1951), p. 38. La conversación de Matisse con Pissarro tuvo lugar en París, en torno a 1897. El encuentro, tal como lo recuerda Matisse, es relatado también en Georges Duthuit, Les Fauves (Ginebra, 1949), pp. 169-170. Pissarro afirmó que Cézanne «a peint toute sa vie le même tableau», fuera de bañistas o del monte Sainte-Victoire. Añadió que Cézanne siempre pintaba el efecto producido por una luz gris uniforme («il a fait du temps gris») y no el producido por la luz del sol y la sombra. Duthuit cuenta la glosa que hizo Matisse de esta referencia al uso de Cézanne de los efectos naturales: «c'est-a-dire, ajoute Matisse qui se rappelle ce dialogue à cinquante ans de distance, que les sensations de Cézanne sont celles du temps gris». Por tanto, Matisse subraya que el efecto pertenece al artista no a la naturaleza.

[3] Aunque en la actualidad se le conoce más bien como una figura de los años noventa, durante sus últimos años de vida Denis recibió numerosos encargos y fue objeto de no pocos honores; fue elegido para la Académie des Beaux-Arts in 1932.

[4] Sobre la conexión entre simbolismo y el fauvismo de Matisse, cf. Ellen C. Oppler, Fauvism Reexamined (Nueva York, 1976), pp. 256-259. El estudio de Oppler es exhaustivo e inteligente; no obstante, puede que se equivoque al suponer que el hecho de establecer una estrecha relación entre simbolismo y clasicismo constituye una «paradoja» (Oppler, p. 239). A menudo los especialistas han concedido un crédito excesivo al rechazo expresado por las figuras literarias francesas con respecto a sus inmediatos precedesores. Es preciso reconocer que cada generación (e incluso los grupos mucho más pequeños) sentía la necesidad, con frecuencia por razones políticas además de profesionales, de definir claramente su postura, incluso si sus opiniones coincidían en buena medida con las de aquellos a los que se oponían; los «clasicistas» no estaban necesariamente en contra de los «simbolistas», ni

contra los «primitivos» y los «fauvistas». (Sobre el significado de clasicismo durante la época del simbolismo, cf. más adelante, pp. 173-191.) En general, los historiadores de arte han exagerado las diferencias existentes entre los críticos e incluso entre las primeras y las últimas opiniones vertidas por un único crítico. Por ejemplo, Théodore Reff, en un estudio exhaustivo sobre Cézanne y Poussin (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23 [1960]: 150-174), sostiene que, en torno a 1900, se produjo «un cambio del simbolismo al neoclasicismo» (p. 164). Según Reff, esto queda patente incluso en el título de la obra crítica de Maurice Denis, Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Pero el «neoclasicismo» de Denis apenas contiene aspectos importantes que no se encuentren ya en su «simbolismo», y los pintores simbolistas siempre habían admirado a los maestros «clásicos» del pasado. En un breve ensayo escrito (según dice) cerca de 1889, Émile Bernard, que tenía mucho de simbolista, elogiaba a Cézanne al señalar que uno de sus cuadros era «comme une des plus grandes tentatives de l'art moderne vess le beau classique» (Émile Bernard, «Paul Cézanne», Les Hommes d'aujourd'hui, 8, no. 387 [febrero-marzo de 1891]). El frecuente deseo de redefinir la postura crítica de uno y de distinguirse de los demás, aunque sólo sea de forma retórica –fenómeno especialmente evidente entre los simbolistas–, parece confirmar la importancia del concepto de la «ansiedad de la influencia» de Harold Bloom (The Anxiety of Influence [Nueva York, 1973]) y también la del concepto afín de la «ansiedad de la anticipación». Éste es obra de Sima Godfrey; véase su «The Anxiety of Anticipation: Ulterior Motives in French Poetry», Yale French Studies, n.º 66 (1984), pp. 1-26. Los críticos y artistas modernos no desean ni inspirarse unos en otros ni verse sujetos al poder traductor de las valoraciones críticas ajenas.

[5] Para los comentarios de Matisse sobre Sisley, véase Henri Matisse, Écrits et propos Sur l'art, ed. a cargo de Dominique Fourcade (París, 1972 [trad. cast.: Escritos y opiniones sobre el arte, Madrid, Debate, 1993]), pp. 44-45.

[6] «Ma seule force, ç'a été ma sincérité». Declaraciones hechas a Pere Couturier, 1951; citadas en Écrits et propos, p. 56.

[7] Maurice Denis, «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories» (1905), «Cézanne» (1907), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), pp.

204, 261, 255. Sobre la estandarización de los recursos técnicos aparentemente innovadores y el gran número de pintores que imitaban la «originalidad» de Cézanne, cf. Georges Lecomte, «La Crise de la peinture française», L'art et les artistes, octubre de 1910, pp. 25-26, 28.

[8] Irónicamente, por lo que respecta a las fechas de nacimiento (pero no a su trayectoria), Matisse y Denis pertenecen a la misma generación; Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme» (1909), Théories, pp. 271-272. Para el interés de Matisse en el instinto, cf., p. ej., las observaciones que le hizo el pintor a Apollinaire, «Matisse interrogé par Apollinaire» (1907), Écrits et propos, pp. 54-58. Sobre el cambio de opinión de Denis con respecto a Matisse, cf. más adelante, cap. 9, nota 85.

[9] No obstante, el joven Marcel Duchamp llevó en torno a 1914 la noción de «hallazgo» artístico a extremos radicales e irónicos. Duchamp se nos presenta como un pionero de la tendencia a poner en tela de juicio y reexaminar los concpetos de originalidad, autoría, dintinción estética y otros por el estilo. Cf. más adelante, parte 4.

[10] Anotaciones hechas por Matisse en los márgenes de un texto de Louis Aragon escrito en 1942; citado en Écrits et propos, p. 161.

[11] George Desvallières, «Présentation de Notes d'un peintre», Écrits et propos, pp. 39-40. Desvallières era un pintor que, al igual que Matisse, había sido alumno de Gustave Moreau. Al cuestionario de Morice de 1905 respondió como cabría imaginar que lo habría hecho Matisse, a la vista de su opinión sobre Sisley y Cézanne: «La nature n'a jamais été qu'un moyen de réaliser une pensée; j'entends par pensée un mouvement de l'âme». Véase Morice, p. 352.

[12] A este respecto, cf. Richard Shiff, «Miscreation», Studies in Visual Communication, 7 (primavera de 1981), pp. 57-71.

[13] Roger Fry, «Retrospect» (1920), Vision and Design (Nueva York, 1956), p. 302. Sobre la importancia de la «intuición» y de la percepción directa de la «verdad» para Fry y otros intelectuales británicos, cf. John Paul Russo, «A Study of Influence: The Moore-Richards Paradigm», Critical Inquiry, 5 (verano de 1979), pp. 683-712. Para un análisis del contexto teórico general

de la postura que defendía Fry –y también de la distinción entre «expresión» y «manipulación», y la «aplicación de la doctrina de la creación inconsciente del genio»–, véase Hans-Georg Gadamer, Truth and Method (Nueva York, 1982), esp. pp. 63-64, 458-459.

[14] Véase Giovanni Morelli, Italian Painters, trad. Constance Jocelyn Foulkes, 2 vols. (Londres, 1892-1893; ed. alemana orig., 1889), 1, pp. 1-63. Sobre los métodos de Morelli, véase Richard Wollheim, «Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship», On Art and the Mind (Cambridge, Massachussets, 1974), pp. 177-201; y Henri Zerner, «Giovanni Morelli et la science de l'art», Revue de l'art, 40-41 (1978), pp. 209-215.

[15] Morelli, 1, p. 69; y Charles Blanc, «Une Peinture de Léonard de Vinci», Gazette des beaux-arts, 9 (enero de 1861), p. 67.

[16] El concepto que tenía Denis de la originalidad «clásica» se aproximaba a este anonimato; cf. más adelante, caps. 9, 12 y 13.

[17] Cf. Richard Shiff, «The Art of Excellence and the Art of the Unattainable», Georgia Review, 32 (invierno de 1978), pp. 829-841.

[18] Henri Matisse, «Notes d'un peintre» (1908), Écrits et propos, p. 51.

[19] Ibíd., p. 46. «Copiar» puede ser un hallazgo o una creación; véase más adelante, pp. 87-98.

[20] Comentario a J. y H. Dauberville en 1942; citado en Écrits et propos, p. 47.

[21] Matisse emplea diversas formas del verbo trouver .

[22] «Notes d'un peintre», Écrits et propos, p. 52.

[23] La traducción al inglés de «Notes d'un peintre» más citada (la de Margaret Scolari en Barr, pp. 119-123) no capta algunos de los matices del razonamiento de Matisse y, en general, presenta su postura como si fuera más extrema de lo que en realidad era. La importancia de la distinción entre reflexionar y actuar no queda clara. Hay una frase en concreto que debería

ser traducida de otra manera: «Un artiste doit se rendre compte, quand il raisonne, que son tableau est factice, mais quand il peint, il dolt avoir ce sentiment qu'il a copié la nature». Scolari (en Barr, p. 122) vierte esta frase de la siguiente forma: «Un artista debe reconocer que, cuando usa la razón, su cuadro es un artificio y que, cuando pinta, debe sentir que está copiando la naturaleza». Esto se debería traducir así: «Un artista debe darse cuenta, cuando reflexiona [sobre ello], de que su cuadro es artificial, pero cuando pinta, debe tener la sensación de que ha copiado la naturaleza [fielmente]». Matisse dice a continuación que «incluso cuando [el artista] se ha alejado de la naturalza, debe tener la convicción de que lo ha hecho para reproducirla de un modo más completo». La traducción de Scolari da a entender que cualquier reflexión consciente que haga uno sobre su pintura tendrá un efecto negativo; sin embargo, Matisse no es tan explícito a este respecto. El pintor sostiene que, cuando se estudia un cuadro de forma racional, su relación con «la naturaleza» puede parecer mucho menos clara de lo que se lo parecería al mismo artista al tener la experiencia directa y emocional de la creación artística. (La traducción más reciente es, en general, correcta; véase Jack D. Flam, Matisse on Art [Londres, 1973], p. 39) Para uno de los pasajes más importantes de Henri Bergson, véase su Essai sur les données immediates de la conscience (París, 1906; ed. orig., 1889 [trad. cast.: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, en Obras escogidas, Madrid, Aguilar, 1983]), pp. 134-140. La distinción entre actuar y juzgar lo que uno hace se convirtió en la piedra angular de la teoría y la crítica de muchos movimientos artísticos del modernismo tardío, entre ellos el surrealismo y el expresionismo abstracto. Por ejemplo, a Allan Kaprow le parece especialmente significativo que Jackson Pollock, «interrumpiera su trabajo y juzgara sus "acciones" con enorme sagacidad y cuidado durante largos periodos de tiempo antes de lanzarse a realizar otra "acción". Véase Allan Kaprow, «The Legacy of Jackson Pollock», Art News, 57 (octubre de 1958), p. 26.

[24] «Notes d'un peintre», Écrits et propos, pp. 51-52. Es probable que Matisse sacara la «cita» de Cézanne de la respuesta que dio Charles Camoin al estudio de Morice; véase Morice, p. 353.

[25] Ibíd., p. 51.

[26] Cf. las palabras de Matisse en 1929: «Mon but est de rendre mon émotion [...] L'unité réalisée dans mon tableau [...] me vient naturellement. Je ne pense qu'à rendre mon emotion. Très souvent, ce qui fait la difficulté, pour un artiste, c'est qu'il ne se rend pas compte de la qualité de son emotion et que sa raison égare cette émotion»; Écrits et propos, p. 100.

[27] Cf. las palabras de Matisse en 1929 : «[L'artiste] ne devrait se servir de sa raison que pour le contrôle». Écrits et propos, p. 100. Aquí, «contrôle» significa una comprobación o verificación posterior, un juicio racional del acto ya realizado.

[28] «Notes d'un peintre», Écrits et propos, pp. 41-42.

[29] Ibíd., p. 42. Véase P. H. Valenciennes, Élémens de perspective pratigue à l'usage des artistes suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage (París, 1800), p. 419..

[30] Sobre la relación entre imitación e idealización, cf. también Claude Henri Watelet y Pierre Charles Levesque, Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, 5 vols. (París, 1792), 3, pp. 130-132.

[31] Con respecto a los detalles de un cuadro, la entrada sin firmar de Composition, en peinture en la enciclopedia (1753) dice lo siguiente: «Choisissez avec jugement celle qui vous convient, et rendez la avec scrupule»; Diderot y d'Alembert, Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par un société de gens de lettres, 17 vols. (París, 1751-1772), 3, p. 285. Cf. también el Abbé Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe (París, 1746), p. 26: «Si les Arts sont imitateurs de la Nature, ce doit être one imitation sage et éclairée, qui ne la copie pas servilement, mais qui, en choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection door ils sont susceptibles».

[32] Cf. la explicación del uso de los conceptos de invención y originalidad desde el xiglo XVI hasta el XIX que da Grahame Castor, Pléiade Poetics (Cambridge, 1964), pp. 86-94. La definición de invention que ofrecen Watelet y Levesque distingue claramente entre encontrar y crear; en las artes se asocia invención a las decisiones (la creación) que hacen posible la obra de arte original: «Ce mot [invention], dans la langue des arts, ne signifie pas

une découverte, comme dans la langue ordinaire; mais il exprime le choix que fait l'artiste des objets qui conviennent au sujet qu'il se propose de traitér» (Watelet y Levesque, Dictionnaire, 3, p. 183).

[33] «Notes d'un peintre», Écrits et propos, pp. 42, 46-47 y pássim.

[34] Carta de Monet a Bazille, diciembre de 1868, reeditada en Daniel Wildenstein, Claude Monet, Biographie et catalogue raisonné, 3 vols. (Lausana, 1974-1979), 1, p. 425.

[35] Carta de Gauguin a Vollard, enero de 1900, en John Rewald, Paul Gauguin, Letters to Ambroise Vollard and André Fontainas (San Francisco, 1943), p. 33 (traducción de John Rewald).

[36] Ian Watt (entre otros) llama la atención sobre la asociación típicamente moderna entre originalidad y estilo artístico personal –«tiene su origen en sí mismo, es independiente, de primera mano»– y la contrapone a la antigua idea de originalidad –«existe desde el principio»–; Ian Watt, The Rise of the Novel (Berkeley, 1957), p. 14. Sobre la «experiencia directa», véanse más arriba, caps. 2 y 3.

[37] Véanse, p. ej., los comentarios de Matisse sobre los maestros y estilos del pasado en su entrevista con Apollinaire (1907), reeditada en Écrits et propos, pp. 54-58. Cf. también los comentarios de Cézanne sobre los «antiguos maestros», de los que ya hemos hablado antes.

[38] Para los postestructuralistas, véase, p. ej., Roland Barthes, «From Work to Text» (1971), Image-Music-Text, trad. y ed. a cargo de Stephen Heath (Nueva York, 1977), pp. 155-164.

[39] En cambio, era habitual que los «académicos» de principios del siglo XIX propugnaran que, una vez que el genio artístico ha creado una visión auténtica de la naturaleza, los demás deben imitar esta representanción (ideal) para alcanzar la verdad de la naturaleza.. Véase, p. ej., É. J. Delécluze, «Salon de 1827», Journal des débats, 2 de enero de 1828, p. 2. Cf. también las opiniones de Ingres circa 1813-1827, que aparecen en Henri Delaborde, Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine (París, 1870), p. 139; y

Boyer d'Agen, ed., Ingres d'après une correspondance inédite (París, 1909), pp. 91-92.

[40] Eugène Delacroix, «Raphaël» (1830), Œuvres littéraires, ed. a cargo de Élie Faure, 2 vols. (París, 1923), 2, p.12; Para Ingres, véase Delaborde, p. 140; H. W. Janson, History of Art (Englewood Cliffs, 1977, pp. 15-16.

[41] Janson, p. 15. Para una visión parecida de la imitación y la copia, véase Clive Bell, Art (Nueva York, 1958; ed. orig., 1913), pp. 49-50. El conocido razonamiento de Janson no ha sido utilizado únicamente por los que se oponen a la doctrina académica tradicional; Paillot de Montabert, en un texto acabado en 1843, aducía prácticamente los mismos argumentos para defender a los griegos, que hacían imitaciones, pero con suma libertad: «de telles copies devenaient ainsi des originaux». Paillot también afirmaba que el oficio (del copiador) no debía dominar la creación artística original: «Homme de métier, dans aucune production des beaux-arts, tu ne dois chercher à dominer l'artiste». La idea que tenía Paillot de la «originalidad», a diferencia de la de Janson, se inspiraba sobre todo en la noción del origen divino de la expresión personal, en contraposición a la del origen humano. Véase Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, L'Artistaire, livre des principales initiations aux beaux-arts (París, 1855), pp. 181, 246. Los teóricos académicos tradicionales como Paillot de Montabert o Quatremère de Quincy aceptaban, no obstante, la validez de una copia «sumisa» de otro maestro (en determinadas circunstancias) mucho más fácilmente que los «modernistas» como Delacroix, Bell o Janson. Quatremère de Quincy, por ejemplo, afirmaba que Rafael obró correctamente al repetir los grupos de figuras que había encontrado en Masaccio: «Quand une belle pensée s'est une fois trouvée frappée au coin du génie, il y a aussi du génie à ne pas vouloir lui dormer une nouvelle empreinte, et il y a plus de mérite à se proclamer ainsi débiteur, qu'à dissimuler la dette sous de trompeuses variantes». Véase Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël (París, 1835; ed. orig. 1824), pp. 241-242.

[42] Existe en la actualidad una tendencia a calificar de «postmodernistas» a aquellos artistas que reconocen las convenciones del pasado sólo para hacer comentarios irónicos al respecto. En este estudio, de hecho, analizo a artistas de la tradición modernista como si en realidad fueran postmodernistas en la práctica artística (aunque tal vez no en la teoría). Esta interpretación pone en

tela de juicio la distinción entre modernismo y postmodernismo. Sobre este tema, cf. Stanley Cavell, «Music Discomposed», Must We Mean What We Say? (Cambridge, 1969), pp. 180-212; y Paul de Man, «Literary History and Literary Modernity», Blindness and Insight (Nueva York, 1971 [trad. cast.: Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991]), pp. 142-165. La conciencia y la crítica de la propia obra cobran una importancia fundamental en el último «modernismo» de Clement Greenberg, quien insiste en respetar unas normas y unos niveles básicos de excelencia artística, así como una historia de logros personales; véase Clement Greenberg, «Modernist Painting» (1965), en Gregory Battcock, ed., The New Art (Nueva York, 1966), pp. 100-110. Cf. mis comentarios más adelante, parte 3. Sobre el tema del modernismo y el postmodernismo, véase asimismo Richard Shiff, «Mastercopy», Iris, 1 (septiembre 1983), pp. 113-127.

[43] Véase, p. ej., Greenberg, «Modernist Painting». Cf. también Harold Rosenberg, «Art and Words», The De-definition of Art (Nueva York, 1972), pp. 60-61, para un análisis más profundo de este tema.

[44] Sobre este cambio de orientación, cf. Clement Greenberg, «Abstract, Representational, and So Forth» (1954), Art and Culture (Boston, 1961), pp. 136-138.

[45] Greenberg, «Cézanne» (1951), Art and Culture, pp. 57-58. Sobre el «modernismo» de Greenberg, véase asimismo más adelante, cap. 13, nota 51; cap. 15, pp. 218-219.

[46] Théodore Duret, «Salon de 1870», «Les Peintres impressionnistes» (1878), Critique d’avant-garde (París, 1885), pp. 39, 70. Sobre la reacción del «público» al arte innovador, cf. Émile Zola, «Édouard Manet» (1867), Mon Salon, Manet, Écrits sur l’art, ed. a cargo de Antoinette Ehrard (París, 1970), pp. 112-117.

[47] Véase la carta de Duret a Pissarro, 15 de febrero de 1874, citada en Ludovic Rodo Pissarro y Lionello Venturi, Camille Pissarro, son art, son œuvre, 2 vols. (París, 1939), 1, p. 34.

[48] Théodore Duret, «Édouard Manet» (1884), Critique d’avant-garde, p. 121.

[49] Véanse más adelante. pp. 127-130.

[50] Cf. más arriba, cap. 4, pp. 29-35. La tarea de Duret consiste en establecer un criterio técnico público (u objetivo) que permita juzgar la validez de acciones privadas y poco convencionales. Northrop Frye, en una reseña de Feeling and Form de Susanne K. Lange escrita en 1953, hace una observación pertinente: «La diferencia entre neurosis y arte es la misma que la que hay entre el mundo privado y el público»; Northrop Frye on Culture and Literature, ed. a cargo de Robert D. Denham (Chicago, 1978), p. 116. Émile Deschanel, que publicó sobre la misma época que Duret, distinguió la originalidad del genio artístico de la de la locura al señalar que la primera se controlaba de forma consciente mientras que la otra era incontrolada; véase su Physiologie des écrivains et des artistes, ou Essai de critique naturelle (París, 1864), pp. 142-153.

[51] Véanse, p. ej., Duret, «Salon de 1870», «Claude Monet» (1880), «Renoir» (1882), Critique d'avant-garde, pp. 11-12, 41, 100, 113-114.

[52] Además, los escritores franceses juegan con la asonancia y la oposición semántica de travail y trouvaille.

[53] La distinción entre crear y encontrar articula la discrepancia entre dos posibles «artes» de la originalidad y la sinceridad: el primero encontraría y expresaría el original en su presencia inmediata; el segundo lo fabricaría artificialmente. En la actualidad, los críticos de artes plásticas suelen asociar el primero al modernismo y el segundo al postmodernismo. Aunque el artista postmoderno no pretende encontrar un yo original, a menudo parece que se ve a sí mismo «encontrando» al apropiarse de las representaciones de los demás. Yo prefiero ver tal actividad como una «creación». Cf. Shiff, «Mastercopy».

Capítulo 7

Académicos e independientes: teorías de la creación y del hallazgo

Los debates sobre la naturaleza del arte son unas veces de una sencillez que desarma y otras de una complejidad y envergadura inabarcables. Ciertos enfoques pueden tener ambos efectos al mismo tiempo. Los críticos del siglo XIX planteaban los problemas más difíciles con un lenguaje sencillo y prácticamente exento de jerga. Hablaban de «originales», «imitaciones» y «copias»; de lo «real» y lo «ideal»; de «esbozos» y obras «acabadas»; de «línea» y «color»; y, por supuesto, de «crear» y de «encontrar». La viveza del debate daba frescura a cuestiones antiguas que muchos predecesores no habían logrado resolver. Los críticos ya no están entre nosotros; su cultura y estos problemas sobreviven.

Mi propósito al seleccionar un conjunto de comentarios críticos y analizarlos en profundidad es acotar un discurso sobre el procedimiento técnico artístico (la mediación) y la originalidad artística (la inmediatez) durante la época en que se desarrolló la pintura impresionista, incluida la de Cézanne. He decidido hacer hincapié en las posturas contrarias de los «académicos» y los «independientes» (o «antiacadémicos») tal como fueron definidas durante los años sesenta en el siglo XIX. En concreto, voy a centrarme en algunas publicaciones de Charles Blanc, Thomas Couture, Théodore Duret y Émile Zola. Este estudio de la teoría y la crítica tiene por objeto preparar al lector para los análisis de los cuadros que integran el capítulo 8. En este capítulo presto atención a la evolución de modos de «composición» que quedan fuera de los límites de lo que los académicos entendían por procedimiento técnico aceptable, modos que, no obstante, los «independientes», consideraban adecuados para representar la originalidad.

En sentido literal, los marbetes «académico» e «independiente» resultan bastante apropiados, ya que el primer grupo abogaba por la absorción del procedimiento técnico heredado a través del filtro de los maestros de los estudios y la academia, mientras que el segundo se rebelaba a menudo contra sus profesores y se resistía a las doctrinas convencionales. Naturalmente,

esta resistencia al pasado y el llamamiento concomitante al cambio dieron lugar a una «vanguardia», la cual fue a su vez objeto de numerosos estudios no sólo de historiadores del arte, sino también de sociólogos. Aunque no es mi intención entrar a valorar los textos secundarios sobre la relación entre la pintura «vanguardista» independiente y su marco «académico», empezaré por analizar un tema limitado, pero provechoso, que ha sido planteado por muchos autores y estudiado sobre todo por Albert Boime: el uso del esbozo y de las técnicas abocetadas asociadas a la originalidad y la espontaneidad. Aunque reconozco el valor que tienen las explicaciones y conclusiones de Boime, deseo hacer constar mi desacuerdo con él en cierto puntos y aportar información y análisis nuevos a su exhaustivo estudio[1].

Boime establece una interesante distinción entre el procedimiento «generativo» inicial y el procedimiento «ejecutivo» (perfeccionamiento y acabado), y sostiene que, durante el siglo XIX, la teoría y la práctica desviaron la atención del perfeccionamiento ejecutivo para centrarla en la espontaneidad generativa y expresiva. Boime señala que este cambio quedó reflejado en las reformas propuestas en 1863 para el programa de estudios de la École de Beaux Arts. En aquella época tanto el teórico de la arquitectura Eugéne Viollet-le-Duc como otros especialistas abogaban por promover al máximo la originalidad como forma de expresión personal. De ahí que Viollet-le-Duc deseara poner fin a cualquier ejercicio académico que fomentara la estandarización o la imitación rigurosa de modelos artísticos. Su programa se topó con una fuerte resistencia y suscitó un debate sobre conceptos opuestos de originalidad. Mientras diversas teorías competían entre sí para ver cuál comprendía mejor los verdaderos intereses de la originalidad, ésta conservaba su carácter sacrosanto.

Viollet-le-Duc y otros reformistas deseosos de fomentar el procedimiento generativo afirmaban que la originalidad se manifestaba por medio de una «marca de identidad»: cualquier señal de expresión propia que identificara a un artista o pudiera atribuírsele servía para garantizar la existencia de una figura original. Para los adversarios más conservadores de Viollet-le-Duc, entre los que destacaba sobre todo Ludovic Vitet, la originalidad era inherente a una «marca de distinción», a una señal que revelaba un logro insólito: el genio original se revelaba tanto en el dominio de las técnicas convencionales como al margen de él. En consecuencia, la tradición académica no podía servir más que para favorecer los logros artísticos

personales, no para inhibirlos. Al oponerse a una reforma radical, Vitet estaba insinuando que el énfasis en la «marca de identidad» (él la llamaba l’originalité personnelle) conduciría a una búsqueda de la novedad por la novedad y a la enseñanza de «lo que no puede ser enseñado»[2]. El aspirante a artista no tendría más remedio que imitar las señales externas de la «originalidad» de otros.

El enfrentamiento que protagonizaron Viollet-le-Duc y Vitet es semejante a muchos de los debates teóricos que se plantearon durante el siglo XIX. El papel desempeñado por Viollet-le-Duc recuerda al de los antiguos defensores del uso de modelos vivos (una fuente de individualidad); en general, su postura es «romántica». Vitet se parece a quienes exigían la imitación de un modelo ya existente en el arte, normalmente en el antiguo (fuente de ideales universales); su postura equivale a la del «clásico». Tanto «románticos» como «clásicos» valoran lo original: pero ¿dónde y cómo lo encuentra uno?

El «académico» Étienne Delécluze, alumno de David y autor de un tratado sobre la práctica pictórica (1828), era consciente de que tanto la postura de los románticos como la de los clásicos podía dar lugar a abusos: los románticos buscaban la novedad de una forma desmedida y caían en la excentricidad y la incoherencia; los clásicos acababan embotados a causa de su ciega y repetitiva imitación de las autoridades antiguas. Como él mismo señalaba, llamar a alguien romantique o classique no era «precisamente un cumplido»[3]. Aun así, para Delécluze y otros académicos, el camino de la visión original pasaba por el campo del arte clásico, es decir: el de los antiguos, el de Rafael y el de otros pintores que habían comprendido la naturaleza en su totalidad esencial. Imitar la visión de los genios del pasado significaba recuperar la originalidad, no sacrificarla. Los académicos como Delécluze (y quizá Vitet) hacían hincapié en la necesidad de perfeccionar las ideas «originales» recibidas mediante el dominio técnico de la representación y rechazaban la innovación por considerarla una señal de individualismo premeditado e insincero. En su argumentación hacían a menudo alusión a Homero, cuyo genio «original» había perdurado en las imitaciones de los genios modernos que reconocían la verdad eterna de su originalidad. Ingres daba forma visual a esta teoría del genio reciclado en su Apoteosis de Homero, expuesto en el Salón de 1827[4]. Para el defensor de la tradición académica, la imitación de un genio por otro genio producía un

deseable «agregado» de originalidad: según Ingres, «Rafael, al imitar una y otra vez [a los antiguos], era siempre él mismo»[5].

Los académicos codificaron las convenciones del arte antiguo en particular y del clásico en general para mantener la presencia de esta visión «original» en su propia obra. Las convenciones técnicas servían de medio de comunicación para unir el presente con el pasado; en su forma ideal, este medio no presentaba ninguna resistencia, ni ningún problema de traducción. Los mismo cabía decir del medio visto desde el extremo opuesto: como vínculo con el individuo moderno. La técnica en cuanto «marca de identidad» debía hacer patente la personalidad de una manera clara y directa. Este aspecto romántico y reflexivo de la técnica domina el pensamiento del artista y el crítico «modernista», para los cuales originalidad equivale a expresión personal.

Los dos fines del procedimiento técnico (un ideal universal «clásico» y una realidad concreta) son vistos a menudo como extremos opuestos. Se diría que uno menoscaba la individualidad y que el otro la exagera. Si lo que más le interesa al artista moderno es su identidad, necesita una técnica que le permita liberarse de su cultura, una técnica que se incline hacia el lado de la balanza del individuo, lo real y lo concreto. Como he dicho antes, ésta es una técnica de la originalidad; cuando se domina, garantiza la liberación personal con respecto a cualquier atadura o convención técnica. Esta técnica presume de preservar la originalidad de la experiencia directa del yo y de la naturaleza (con la pérdida, acaso, de la originalidad de una tradición cultural «clásica» recreada una y otra vez).

Volvamos a la contribución de Boime al estudio de la problemática de la originalidad: el crítico explica cómo fue posible que los conceptos de identidad personal, excelencia artística y agudeza intelectual inspirasen procedimientos técnicos concretos. En respuesta a la exigencia de un arte de la «espontaneidad y la sinceridad» (características afines a la originalidad en el sentido de «marca de identidad») surgió una «estética del esbozo». Para este arte moderno «original», el procedimiento técnico tenía que comenzar y terminar por los métodos tradicionalmente asociados con la expresión personal espontánea del esbozo. Boime resume este razonamiento con una palabras concluyentes:

A medida que cambian los gustos, el énfasis ha pasado de la fase ejecutiva y perfeccionista [de la pintura] a la fase espontánea y generativa. Pero este cambio no habría sido posible si la Academia no hubiera separado previamente las dos fases y asignado a cada una un papel autónomo. Las características que acabaron asociándose a la estética del esbozo eran exactamente las mismas que se habían atribuido al esbozo preliminar a lo largo de la historia de la Academia; los independientes [que hacían hincapié en la individualidad] sólo tenían que restar importancia a la fase ejecutiva para dársela a la fase generativa y sistematizar los procedimientos basados en el esbozo[6].

La descripción que hace Boime de la estética del esbozo acredita muchos puntos valiosos, pero su conclusión puede causar el mismo desasosiego que sintió Ludovic Vitet. Si los independientes –pintores como Couture, Manet y Monet– debían realmente «sistematizar» sus técnicas, ¿no equivaldría esto a un intento de codificar y enseñar lo que (como dijo Vitet) «no podía ser enseñado»? En efecto: si el procedimiento del esbozo era valorado porque posibilitaba descubrimientos (o hallazgos) fortuitos en lugar de permitir la articulación (o creación) compositiva, sistematizar este proceso resultaría contraproducente. Vitet vaticinaba un estilo de originalidad convencional que ni sería fiable desde el punto de visto técnico ni serviría de vehículo de expresión para el genio original. Él no era el único que opinaba que la senda del descubrimiento original acabaría siendo independiente de la enseñanza sistematizada del procedimiento técnico. Unos años antes, el distinguido académico Quatremère de Quincy, defensor de David e Ingres, había llegado a la misma conclusión. Quatrèmere abogaba por un análisis teórico de los logros de los genios del pasado, pero se oponía a cualquier fórmula práctica pensada para garantizar dicha creatividad en el futuro. Es más, atribuía la imposibilidad de enseñar a crear como un genio al hecho de que el estudiante sólo fuera capaz de ver las invenciones del genio como hallazgos, no como creaciones: «Lo que el genio encuentra y lo que denomina invención, nos lo muestra en su obra como un hallazgo completo [tout trouvé], pero no nos enseña de ninguna manera a descubrirlo [à le découvrir]»[7]. Las enseñanzas de Quatremére y Vitet vienen a ser una especie de opinión convencional, repetida tanto por los partidarios de la formación académica como por aquellos que la habían abandonado. Los impresionistas estaban de acuerdo con ella: cuando Lucien, el hijo de Pissarro, empezó a

estudiar arte, su padre le previno expresamente contra el uso de «fórmulas» o «sistemas preconcebidos»[8].

Tal como sugiere Boime, es cierto que la distinción entre el esbozo espontáneo y generativo, y el posterior procedimiento ejecutivo podría pasar inadvertida en la pintura de los naturalistas independientes, en la cual sólo quedaría el efecto conseguido mediante la técnica del esbozo. Pero, como probablemente reconocería Pissarro, el esbozo realizado con un procedimiento sistemático y estandarizado ya no podía ser considerado verdaderamente espontáneo. Cuando Boime señala que es preciso sistematizar algo, lo que quiere decir en realidad es que un interés absorbente en la originalidad no elimina la necesidad de un código de comunicación visual; el estudiante o aprendiz debe respetar y comprender un princicio general, incluso si se trata del principio de la «singularidad». El argumento de la Academia al que los héroes «independientes» de los que habla Boime se resisten tenazmente conserva por tanto un mérito evidente: incluso en el arte más original cabe observar algún tipo de técnica convencional; esta técnica puede ser reconocida, sistematizada y enseñada como base para una comunicación coherente. Ni garantizará una originalidad más «alta» o absoluta ni la impedirá.

Las reformas más radicales de la enseñanza y la práctica del arte fueron rechazadas por los académicos que, como Vitet, se negaban a creer que el estudio de los métodos empleados por los maestros del pasado fuera a inhibir seriamente la expresión de la originalidad. Las siguientes frases, tomadas de la definición de copie que da el Dictionnaire de l’Academie des Beaux-Arts, ponen de manifiesto el fondo de este debate sobre la educación artística: «mediante una vuelta a un concepto más auténtico [de copia], [durante los últimos años] hemos usado la imitación exacta de la obra de un maestro como sistema de estudio [...]; las copies poseen una importancia innegable en la educación de los artistas [...]; sería muy lamentable ver [cómo el método de aprendizaje basado en la copia] es abandonado paulatinamente en el vano intento de conceder prioridad a la originalidad personal sobre el pensamiento maduro y la indispensable experiencia técnica»[9].

Formarse copiando fielmente a otros es, por supuesto, un procedimiento extremo entre los posibles métodos de aprendizaje del pasado y, aparentemente, el más contrapuesto al interés en la expresión del

temperamento propio. Pero la individualidad aflora incluso en las copias. Aunque el diccionario de la Academia insistiera en la importancia de la «imitación exacta», también repetía el tópico del siglo XIX de que un artista no puede hacer una copia perfecta de la obra de otro debido a lo diferente que es el état psychologique particulier[10]. Parece que todos los participantes en el debate reconocían que la originalidad y la individualidad no sólo eran deseables, sino incluso inevitables; el problema estaba en cómo combinar de una forma equilibrada y aceptable los elementos de la técnica comunicativa «pública» (que se crea) y los de la identidad artística «personal» (que se encuentra).

La conclusión de Boime (las técnicas generativas acabaron dominando a las ejecutivas) podría conducirnos a la solución de este problema. Boime sugiere que en buena parte de la práctica artística se produjo una importante simplificación del procedimiento técnico. Luego reconoce la consiguiente necesidad de definir los diferentes tipos de técnica generativa (en concreto, loa diversos tipos de esbozo) y los distingue según el grado de artificio o inventiva. El esquisse (o esquisse peinte) es un esbozo de la composición, la disposición o construcción del cuadro. Se consideraba que este tipo de esbozo revelaba genio y originalidad intelectual. Al igual que el esquisse, el étude tradicional, un estudio rápido de la naturaleza, «se concentraba en la armonía compositiva», pero carecía de un carácter intelectual definido: el esquisse «era fruto de una inspiración espontánea nacida en la imaginación del artista, [mientras que] el étude brotaba directamente de la naturaleza»[11]. Por tanto, el esquisse connota una invención, un ordenamiento intelectual de elementos dados; el étude parece más próximo a un hallazgo o descubrimiento que a una creación consciente[12].

Todos los esbozos poseen un rasgo en común: su naturaleza inacabada, algo que suelen indicar las pinceladas rápidas y poco definidas. No obstante, la capa exterior creada con las pinceladas era el elemento al que menos valor concedían los teóricos académicos dentro de la jerarquia de recursos expresivos integrada por la composición, la línea, el claroscuro y el color[13]. Por consiguiente, el aspecto más evidente del esbozo y su referencia más clara a la espontaneidad constituía una caracteristica de importancia secundaria. Ciertos tipos de esbozos (sobre todo el ébauche y el esquisse peinte) podrían ser considerados en la actualidad una muestra de interés en el descubrimiento generativo y espontáneo, ya que los historiadores de arte

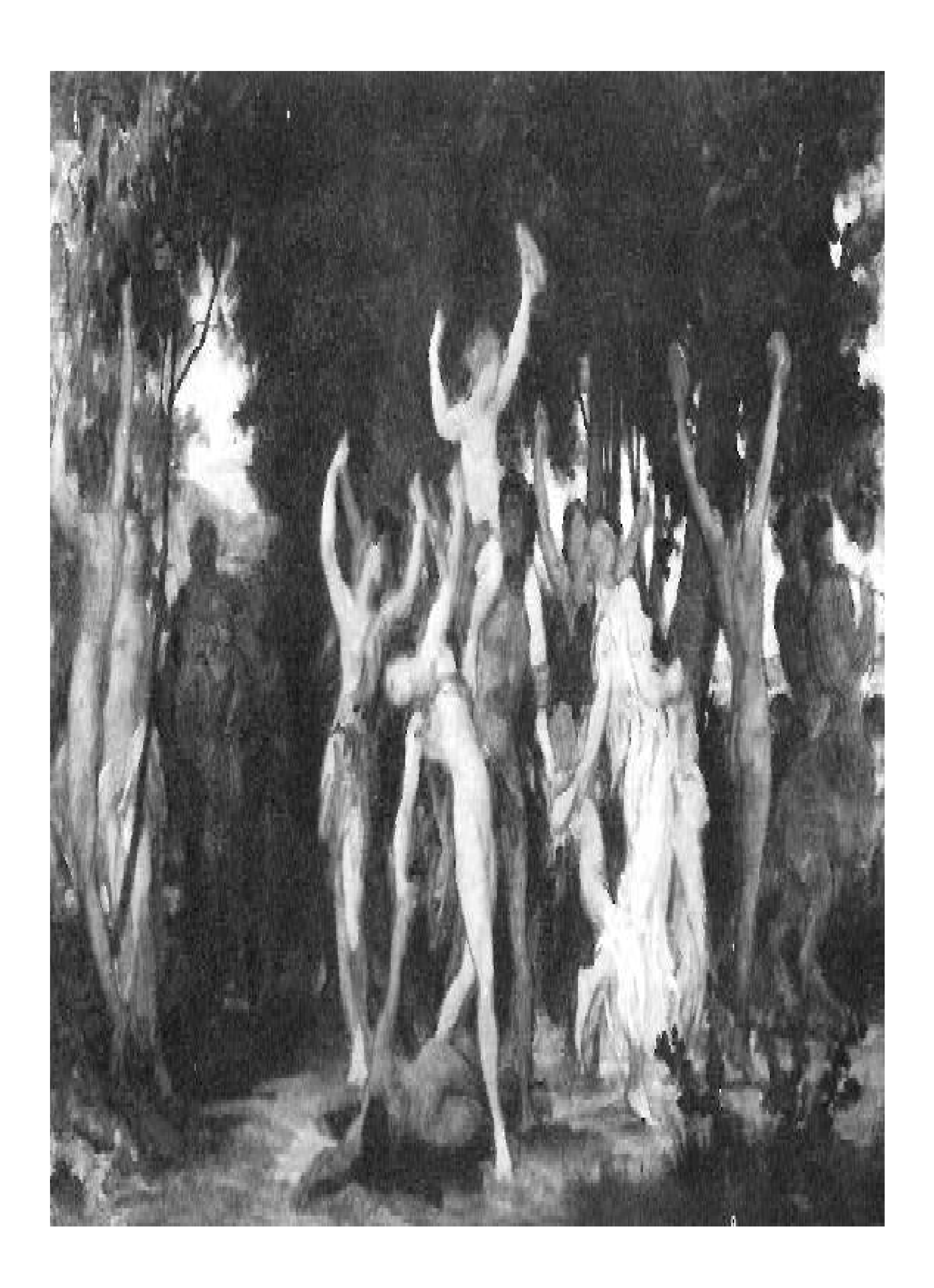
tienen ahora muy presente el tema del «acabado» o «falta de acabado» de las pinceladas. Sin embargo, para el observador del siglo XIX, estos mismos esbozos podían significar lo contrario: el compromiso del artista con una construcción consciente y plenamente controlada de una composición sistemática. Lo que pondría de manifiesto el interés en la composición no sería la pincelada, sino otro tipo de rasgo.

En vista de este análisis del esquisse y el étude, está claro que Boime distingue entre los esbozos que en el siglo XIX eran tenidos por composiciones «creadas» o inventadas y los que eran considerados «hallazgos» o naturales. Sin embargo, cuando describe cuadros de la misma época, hay veces en que abandona esta distinción, pues se centra en las pinceladas de la superficie y se desentiende del grado de articulación compositiva. Por ejemplo, cuando compara un pequeño esquisse del cuadro Juventud de Baco de Bouguereau (1884) con la gran obra terminada (ils. 10 y 11), escribe lo siquiente:

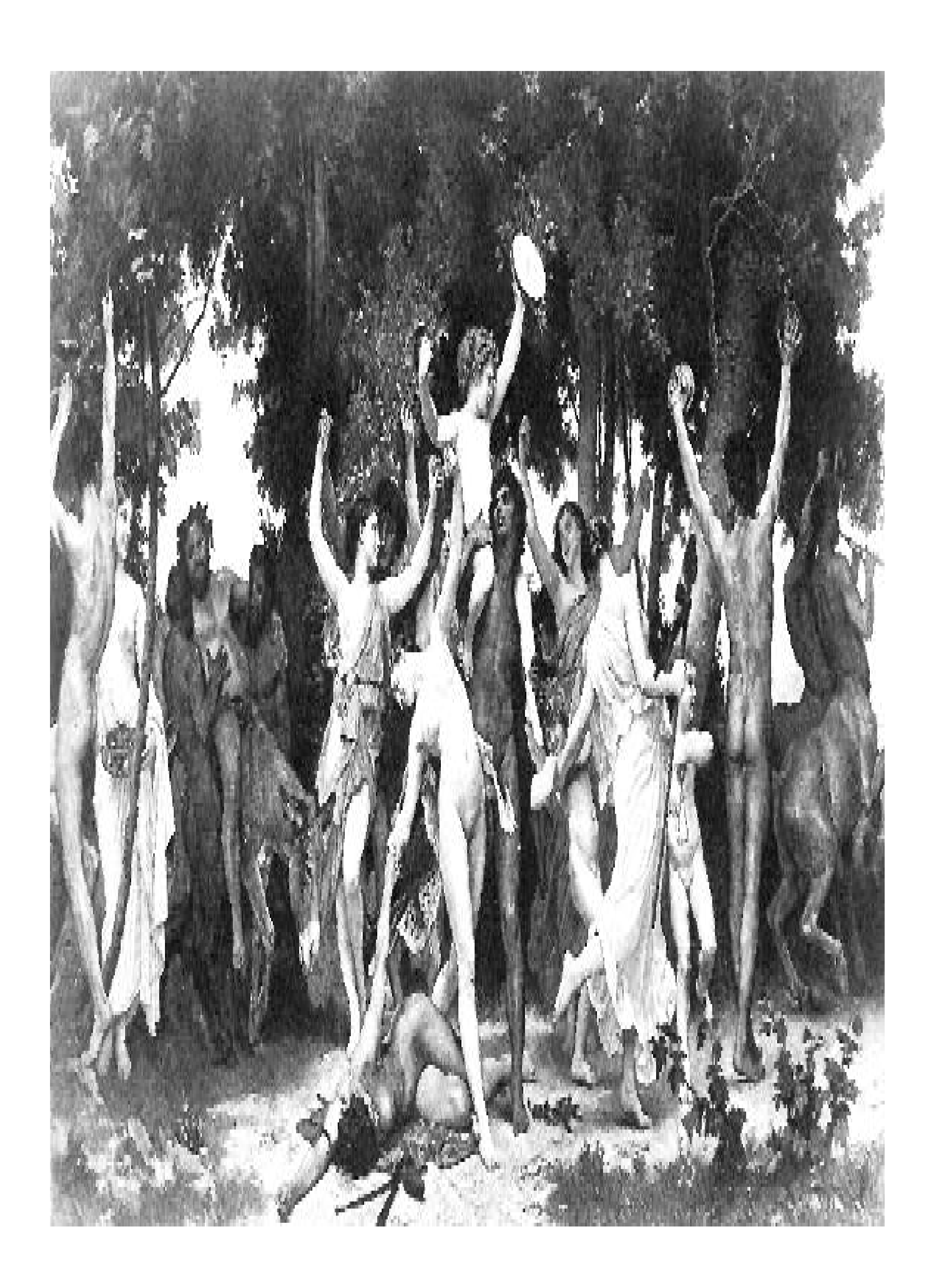
Aquí Bouguereau dibujó en realidad con su pintura, y la animación y vivacidad que transmiten las posturas de las figuras obedece en gran medida a la libertad de la ejecución. A la derecha, los árboles ha sido pintados rápidamente con pinceladas irregulares de pintura espesa; en otras partes del fondo emplea una técnica de difuminado. Un deslumbrante despliegue de verdes y marrones crea un convincente ambiente otoñal. Ignoramos si con sus métodos más conocidos y tradicionales Bouguereau hubiera sido capaz de transmitir esta sensualidad con la misma verosimilitud. [En la obra acabada], los vivos ritmos curvilíneos y la exuberante técnica con el pincel han cambiado, y el alegre abandono de los movimientos originales [ha sido] sustituido por posturas afectadas e ingeniosas[14].

¿Son las observaciones de Boime acertadas? No se puede negar que la obra acabada contiene «posturas afectadas e ingeniosas», pero en el esbozo ocurre lo mismo. También es éste un estudio compuesto ingeniosamente; si difiere de la obra acabada es en la capa exterior de las pinceladas, no en la disposición general de las formas. Esto se ve claramente en la parte del follaje situada a la derecha del todo, la cual, según Boime, ha sido pintada «rápidamente con pinceladas irregulares de pintura espesa». En el esbozo, la

pauta de luces y sombras establecida por estas pinceladas de pintura es prácticamente idéntica a la pauta que siguen el follaje y cielo en la obra acabada. Desde el punto de vista compositivo, el esbozo y el cuadro acabado son parecidos. Difieren en que la pintura acabada presenta un detalladísimo contorno de hojas silueteadas sobre un cielo más claro. No obstante, tanto en el esbozo como en la obra acabada, el ángulo de penetración del haz de luz (que forma parte del cielo del fondo) mantiene una artificiosa relación recíproca con el ángulo en que aparece la flauta del centauro. Debido a estos y otros indicios, resulta evidente que se ha organizado todo cuidadosamente y que el esbozo, al igual que la obra acabada, presenta una composición meditada y planeada; sus pinceladas sugieren espontaneidad, pero su organización compositiva, el encaje de las piezas, no. El esbozo de Bouguereau debe ser visto como el fruto de la destreza y de un oficio aprendido, no de la «sensualidad» y la «exuberancia»[15].



10. William Adolphe Bouguereau, Juventud de Baco (esbozo), 1884.
Fotografía de André Morain.



11. William Adolphe Bouguereau, Juventud de Baco, 1884. Por gentileza de Albert Boime.

El esbozo «verdaderamente» espontáneo, la plasmación de un efecto (effet) inmediato, era bastante fácil de imaginar en el siglo XIX[16]. No guardaba ninguna semejanza con el estudio de Bouguereau para Juventud de Baco, pues parecía espontáneo no sólo por las pinceladas, sino también desde el punto de vista compositivo. El crítico Ernest Chesneau escribió en 1864 que, si continuaban las tendencias del momento, no le extrañaría ver expuesto un cuadro formado únicamente por dos zonas de color, una verde y otra azul, pintadas con pinceladas amplias. Estos dos colores constituirían una estructura mínima, pero podrían interpretarse como un paisaje pintado con «precisión» de esbozo. Chesneau no pedía una solución tan extrema para el problema de la inmediatez artística, pero era capaz de divisarla en el horizonte. Un cuadro así resultaría fallido (según Chesneau), pues no tendría el carácter de lo «creado», de lo acabado deliberadamente[17]. A pesar de los recelos de Chesneau, fue precisamente este factor, por supuesto, lo que dirigió el interés de gran número de artistas hacia las imágenes abocetadas: no parecían creadas y acababas –ni siquiera preconcebidas–, sino halladas y sin acabar.

Tal como imaginaba Chesneau, la pintura modernista por excelencia adoptó la forma de un étude simplificado de manera radical. Para Boine este tipo de esbozo también tenía un importancia especial. Para mostrar cómo la estética del esbozo ponía de relieve la originalidad entendida como «marca de identidad», Boime sigue el desarrollo del étude paisajístico y sitúa su supuesta culminación en las obras acabadas de los impresionistas, obras que recuerdan a estudios generativos, sin acabar. La técnica del étude parece un tanto pasiva; el artista obtiene la imagen y el medio de expresión (el efecto de claroscuro) en la naturaleza. Boime puede por tanto afirmar que la «estética del esbozo» (entendido éste como étude) da lugar a un tipo de pintura que posee lo que he denominado un «doble origen», es decir: una pintura creada de una forma más o menos espontánea a partir de la relación directa (por medio de la vista) entre un individuo y la naturaleza. Boime llega a la conclusión de que el esbozo, la reproducción de la «impresión» y

la originalidad (objetos de interés del artista) son partes integrales de un único síndrome cultural[18].

Tradicionalmente, el étude servía para representar un «efecto» de claroscuro observado en la naturaleza. Según Boime, en el transcurso del siglo XIX, «[el uso de] el término "efecto" dejó de tener la connotación de invención artificial para adquirir la de percepción natural»[19]. ¿Es entonces la pintura impresionista un arte del efecto? ¿Se trata de un arte realmente original o sólo lo parece? ¿Guarda esta pintura semejanza con el étude porque expresa el efecto natural de forma espontánea o emplea el recurso del étude como convención para transmitir al observador una sensación de originalidad y espontaneidad? Boime no da respuestas definitivas a estas preguntas. En cambio, afirma que el uso de valores de claroscuro (el efecto) depende siempre de algún «esquema» que puede basarse en «la percepción natural o en una disposición arbitraria»[20].

La idea de «esquema basado en la percepción natural» es igual de problemática que la de esbozo «sistematizado». Tal esquema equivaldría a un conjunto de convenciones, es decir, a una «disposición arbitraria», pues, incluso si coincidiera con una observación concreta, no sería posible hallarlo entero en la naturaleza; el esquema del pintor sería relativo y tendría que ceñirse a un código de experiencias previas. Émile Zola hizo alusión a este esquema cuando defendió la técnica de Manet en 1867. Según Zola, los tonos de Manet son la expresión de su temperamento, pero están sujetos a una visión objetiva de la naturaleza por un sistema de correspondencias: la «ley de los valores»[21]. Esta «ley» garantiza que las relaciones internas de la pintura reflejen las que se mantienen exteriormente en la naturaleza, pero con una distancia o filtro por medio. Por ejemplo, en el cuadro cabría establecer una gama de contrastes de valor para sugerir una variación parecida en la luz natural, pero no sería precisa una identidad exacta entre los tonos utilizados en el cuadro y los hallados en el objeto representado. Por tanto, la «ley de los valores» es un método pictórico, no una ley de la naturaleza. Ha sido concebida de manera conjunta por la comunidad de artistas, no descubierta sólo en una experiencia única y personal de la naturaleza. Zola afirma que tanto Corot y Courbet como Manet dominan esta técnica.

* * *

El profesor de Manet, Thomas Couture, también dominaba los sistemas o técnicas de esta clase. Sin embargo, debido a su interés en la originalidad, tendía a situar el verdadero origen de cualquier técnica artística válida en la experiencia personal de la naturaleza, no en la tradición del arte. (Normalmente, las explicaciones de Zola iban también en ese sentido.) Para Couture, acudir a la naturaleza significaba descubrir una fuente original; en cambio, estudiar arte entrañaba el riesgo de caer en la rutina de las imitaciones equivocadas, ese conjunto de imágenes artificiales que se alejaban de las verdades que ofrecía la naturaleza a quien las buscara.

Famoso a mediados del siglo XIX tanto en calidad de artista como de profesor, Couture tuvo numerosos alumnos y clientes americanos y franceses, y sus libros teóricos fueron muy leídos. Sus cuadros parecen regirse por un sistema o principio pedagógico. Boime afirma que «por mucho que hablara [Couture] a favor de la espontaneidad y el impulso, sus obras más importantes revelan la necesidad de la reflexión y la deliberación en el sentido tradicional de "acabado"»[22].

El comentario de Boime podría también ser válido para las obras «menores» de Couture. Su Petit Gilles (il. 12), pintado en torno a 1878, al final de su trayectoria profesional, puede parecer a primera vista un esbozo rápido e irreflexivo[23]. El sencillo modelado de tonos claros de valor medio contrasta con el fondo de zonas oscuras pintadas someramente; y la gama de colores ha quedado reducida a unos pocos tonos terrosos básicos (o colores primarios «rotos», neutralizados), realzados con toques de rojo puro. El empasto de las zonas más claras sugiere un movimiento ágil del pincel, sensible a la observación de fugaces efectos lumínicos y a los cambios de humor, y los bordes de la pintura espesa resultan irregulares en los puntos en que coinciden con la fina capa oscura del fondo. Sin embargo, algunas de estas zonas iluminadas, sobre todo las de la cara y las manos, han sido modeladas hasta alcanzar un gran detalle, lo que pone de manifiesto una minuciosidad que podría no concordar con la rápida aplicación de las amplias pinceladas que definen las formas más generales. La pauta de la iluminación no es nada arbitraria: una luz de estudio entra por un lado y diferencia varias partes de la figura. Es decir, es posible que Couture pierda

el control del pincel, pero su uso del claroscuro se atiene a la convención. Modela cuidadosamente el fondo oscuro de Petit Gilles de manera que resulte más clara la parte adyacente al lado oscuro de la cara de la figura[24]. En general, parece que Couture incorpora conscientemente referencias a la espontaneidad dentro de las composiciones que se ajustan a grandes rasgos a los modos convencionales de presentación. En una obra anterior, Retrato de Alice Ozy, por ejemplo, pinta la ropa con un empaste fluido; sin embargo, los rasgos fundamentales de la figura aparecen modelados con meticulosidad[25].



12. Thomas Couture, Petit Gilles, circa 1878. The Philadelphia Museum of Art, colección de William L. Elkins.

Aunque el estilo de Couture puede parecer a menudo premeditado y sistemático hasta el extremo de carecer de espontaneidad, está claro que el dominio técnico constituía para el pintor un medio para hacer descubrimientos fortuitos y resultar original. Y aunque este profesor de pintura dedicara gran parte de su energía a textos sobre teoría y práctica en los que abundan las recomendaciones técnicas concretas, la imagen del artista que aparece en ellos es la del que se ve arrastrado por fuerzas que no puede dominar del todo, es decir: la del descubridor, no la del creador. Según Couture, el artista encuentra su originalidad en tres fuentes: la naturaleza, Dios y su propio yo[26]. Los procedimientos técnicos sirven para facilitar estos hallazgos antes que para dar salida a una creatividad o capacidad incontrolada para crear. Tal como afirmaría Matisse, la maestría técnica no permite pintar una serie de obras repetitivas ejecutadas con el mismo grado de refinamiento, sino imágenes originales que pueden desviarse de lo convencional de forma imprevisible[27]. De ahí que Couture se negara a retocar un esbozo cuando se lo pedía un cliente; la técnica no podía condicionar la expresión, y él tampoco era capaz de volver a la senda expresiva que tomara en su día. Couture compara la expresión artística con un salto a un espacio desconocido donde «ya no podemos elegir [nuestro] camino»[28].

En su serie de textos sobre teoría y práctica, terminada durante los años sesenta y setenta y conocida en conjunto como Entretiens d’Atelier, Couture da consejos abundantes y precisos sobre materiales y técnicas. Sin embargo, insiste una y otra vez (sobre todo en las últimas ediciones corregidas, publicadas póstumamente) en que las técnicas más fiables no son la que uno aprende de otros, sino las que descubre por casualidad. Irónicamente, el «método» de enseñanza de Couture parece negar la necesidad del estudio sistemático. Sus comentarios preliminares le sirven para mostrar su desacuerdo con quienes han recibido una formación universitaria: «la expresión ingenua y sincera, desprovista de toda erudición, es preferible en cualquier circunstancia a la expresión cultivada». El profesor afirma que él

es fiel a Dios y a la naturaleza, no a la tradición mediatizada del estudio y la formación académica[29].

Muchas de las observaciones de Couture resultan sorprendentes. Sostiene, por ejemplo, que Poussin y Lorena no crearon un estilo convencional e idealizado de composición paisajística, sino que «copiaron» la naturaleza sin más. En consecuencia, identifica su arte con el hallazgo pasivo en la naturaleza, no con la creación controlada de forma activa: «La opinión general es que [Poussin] interpreta, crea un estilo que recuerda en ciertos aspectos a la naturaleza, pero que sin embargo es convencional. Pues no, copia»[30]. Lorena es asimismo un «niño» ingenuo, un hombre «sencillo» que no pertenece a ninguna escuela de pintura y cuya técnica se resiste al análisis. A pesar de la evidente manipulación del color, del énfasis selectivo en los tonos ámbar, parece que la pintura de Lorena «se mantiene totalmente fiel [sincère] a la naturaleza»[31]. De acuerdo con sus comentarios sobre la confianza de Poussin y Lorena en la naturaleza, Couture afirmó en 1867 que el origen de sus métodos técnicos residía en la observación directa: no comprendió que el principio de la buena composición eran los efectos de iluminación sencillos hasta que, en un momento de distracción, se fijó en el paisaje que se veía desde su ventana[32].

En 1878, un año antes de morir, Couture se mostró dispuesto a ir más lejos al sugerir que las técnicas válidas no se creaban (o aprendían) sobre la base de un conjunto de convenciones heredadas, sino que eran el resultado de un hallazgo. La edición corregida de Entretiens d'atelier contiene sus fórmulas técnicas más precisas, pero también su refutación más clara: «[siempre] que me ha surgido la ocasión de encontrar uno de los secretos de la naturaleza, como siempre, el azar ha intervenido en este asunto más que [cualquier uso] del intelecto»[33]. Couture afirma que por fin se ha dado cuenta de que los logros de los maestros expuestos en el Louvre no son resultado de un gran esfuerzo mental, sino «la expresión sencilla e ingenua de cosas sentidas en lo más hondo»[34]. Es decir, los maestros de la antigüedad no imponían el uso de la técnica en su obra, sino que encontraban su arte de una forma en cierto modo pasiva. Todos los que encuentran la verdad [trouvent la vérité]» lo hacen de esa manera; sus métodos de ejecución son «los mismos porque cumplen las leyes eternas [de la naturaleza y el arte] que siempre han respetado los grandes genios»[35]. Es más, las técnicas que ponen de manifiesto estas leyes son descubiertas «por el instinto» o como «sin

saberlo». Couture señala que sus técnicas corresponden a las de los maestros de la antigüedad no porque las haya aprendido de ellos, sino porque ha hecho los mismos descubrimientos ingenuos que hicieron ellos. El método para que su ejecución resulte más espontánea es para él «un descubrimiento o, si se prefiere (dicho sea con toda modestia), un feliz hallazgo [une trouvaille]», lo que constituye otra referencia a la pasividad[36].

Leonardo le proporciona a Couture el ejemplo más sorprendente del conflicto entre creación consciente y hallazgo pasivo:

Leonardo da Vinci nos brinda su Gioconda, una obra de estilo admirable y modelado notable. Pero es de color negro y se diría que pertenece más al dominio del dibujo que al de la pintura. Sin embargo, Giorgio Vasari nos habla de la belleza de su color, el cual ha desaparecido. ¿Por qué? Porque Leonardo, aunque es un artista sublime, no poseía ese don del instinto que le permite a uno encontrar [qui fait trouver]. Él recurría más bien a la ciencia; siempre lo examinaba todo, pero nunca encontraba nada.

Couture afirma que Rafael, en cambio, «encontraba por el instinto» y empleaba técnicas que el tiempo no ha desacreditado[37].

Puede que considerar a Rafael un «descubridor» resulte extraño, sobre todo a la vista de la larga historia de interpretaciones modernas que inciden en la cuidadosa organización estructural de sus composiciones. Sin embargo, antes de Couture, Théophile Thoré había expresado la misma opinión y probablemente por el mismo motivo: prefería atribuir mérito artístico a la sensibilidad y a la expresión personal más que a la formación y a la maestría técnica. En su «Salon de 1847», Thoré escribió que las formas ideales de Rafael no eran invención del artista; Rafael se limitaba a representar su esencia, sin preocuparse de añadir características secundarias. Thoré afirmaba a continuación que «la naturaleza es el artista supremo que, en su galería universal, brinda a sus estudiantes privilegiados el principio de toda perfección; se trata únicamente de extraer cierta individualidad y crear por segunda vez, aportando un significado preciso y original». En un capitulo posterior, el crítico llevaba el razonamiento a sus últimas consecuencias y añadía lo siguiente: «La naturaleza se encarga de componer imágenes y

dejarlas listas para que las reproduzcan de forma artística. Un paisajista se detiene en un sendero forestal y encuentra [trouve] allí un cuadro completo [un tableau complet] con un efecto central y líneas bien organizadas. Lo único que tiene que hacer es pintar el paisaje creado directamente por la naturaleza»[38]. Aquí, al igual que en el texto de Couture, la naturaleza es la creadora y el artista (simplemente) el descubridor.

Ni Couture ni Thoré concedían siempre la misma importancia al aspecto pasivo o asistemático del genio artístico[39]. Sin embargo, aunque los consejos que da Couture sobre procedimientos técnicos concretos son a menudo muy precisos (parece mantener una actitud estrictamente científica con respecto al tema de la mezcla de colores), insiste en que el resultado de una vida de conjeturas sin elaborar guiadas por sentimientos instintivos es una forma de pintar más lograda, una forma capaz de expresar una originalidad del yo, la naturaleza y, quizá, lo divino.

* * *

En resumidas cuentas, Couture sostiene que la técnica es un hallazgo; y esta afirmación lo distingue claramente de los «académicos» de su época. Uno de los más importantes era Charles Blanc, director de bellas artes en dos ocasiones, redactor jefe de la Gazette des beaux-arts y autor de la Grammaire des arts du dessin . Blanc publicó este inteligente texto sobre los métodos del arquitecto, el escultor, el pintor y el artista gráfico en 1867, el mismo año que salió el Méthode de Couture. Como persona dedicada a la enseñanza en un sistema integral, Blanc concedía importancia a las normas artísticas que permitieran estandarizar el carácter técnico de toda obra de arte. Couture, por su parte, estaba interesado en la manera en que una técnica válida podía parecer un descubrimiento original: la técnica debía ser original por sí misma. Para Blanc, bastaba con decir que la técnica simplemente formaba parte de un conjunto de convenciones heredadas que podían ser usadas para expresar una idea o visión original. Es decir, la distinción artística era inherente a la idea tradicional de «invención»: la combinación de elementos conocidos en composiciones nuevas y dotadas de una capacidad expresiva ideal o en imágenes imaginativas y coherentes[40]. El dominio de la técnica «ejecutiva» heredada estaría al servicio de la visión

imaginativa «generativa»; la técnica no tendría por qué ser innovadora por sí misma, ni los elementos de las imágenes representativas tendrían por qué estar libres de referencias a fuentes anteriores, siempre y cuando el producto integrado resultante dejara patente su carácter único. Para Couture, en cambio, los aspectos «generativo» y «ejecutivo» del proceso artístico se combinaban de una forma más completa y cobraban un carácter similar; la técnica del artista debía distinguirse por la singularidad que también aparecía en la «verdad» expresada. Aunque Blanc pudiera ver con buenos ojos esta coincidencia entre imagen y medio de expresión, no la consideraba una meta fundamental en su programa teórico.

No obstante, Blanc coincidía con muchos contemporáneos suyos al reconocer que la estructura de una composición debía ser original por partida doble, es decir: debía corresponderse tanto con el carácter del objeto natural como con el carácter del artista en cuanto individuo[41]. Él mismo acuñó la frase double originalité y habló de «la individualidad del pintor sumada a la individualidad del modelo»[42]. Sin embargo, para Blanc, los problemas de la composición no se resolvían recurriendo simplemente a la experiencia directa y la sinceridad artística; lo que el artista debía hacer era servirse del conjunto de medios convencionales a su disposición. Blanc adopta casi siempre una actitud activa con respecto al procedimiento artístico; concede más importancia a la capacidad de elegir y decidir que a la visión ingenua y asimilativa. Las soluciones no se encuentran en el «método» de Couture, que consiste simplemente en fijarse en lo que uno ve hasta el extremo de quedarse mirando por la ventana.

En opinión de Blanc, el hombre creativo se caracteriza por una postura activa o dinámica y hace hincapié en la organización intelectual; la mujer descubre por instinto o intuición. La diferencia sexual cobra singular relevancia en el ámbito del procedimiento técnico, ya que, según Blanc, la línea es masculina y el color femenino[43]. El académico se ciñe a esta jerarquía sexual a lo largo de toda la Grammaire: en primer lugar habla de todos los recursos técnicos más claramente asociados al principio «masculino» de la creatividad controlada y luego hace referencia a los elementos técnicos «femeninos» que se resisten al ordenamiento sistemático. De acuerdo con esto, las técnicas expresivas del pintor son analizadas según este criterio: 1) organización general de líneas; 2) disposición de líneas en figuras y demás detalles; 3) claroscuro; 4) color; y 5) toque o pincelada[44].

Según esta ordenación, si Blanc tuviera que analizar un boceto, el esquisse (o estudio de la organización general) tendría que ir antes que el étude (o estudio del claroscuro y el color). Es decir, el boceto entendido como invención activa del ser humano tendría mucha más importancia, e incluso prioridad, que el boceto entendido como observación relativamente pasiva de la naturaleza.

Para Blanc, la «unidad» es la esencia de la composición lograda; se consigue principalmente subordinando los elementos secundarios al dominante[45]. En consecuencia, cabría definir el secreto de la armonía compositiva como diferenciación: todas las partes de la composición deben ser inteligibles, distinguirse unas de otras y quedar ordenadas de forma jerárquica según un determinado principio. Blanc menciona dos sistemas de organización tradicionales: la perspectiva lineal y la perspectiva aérea. La primera ordena la composición creando una jerarquía de elementos lineales; la segunda establece la jerarquía mediante la degradación paulatina del claroscuro (valor) y el color (intensidad de tono). Aunque Couture encuentra los principios de la sencillez y el orden compositivo ya constituidos en la naturaleza, Blanc insiste en que el artista los crea de forma arbitraria: «Cierto, es el sol lo que ilumina el lienzo del pintor, pero es el pintor quien ilumina su cuadro. Al representar según su voluntad los efectos de luz y sombra que ha elegido, hace que el rayo de luz de su intelecto caiga ahí»[46]. El artista académico crea su propia luz; no la encuentra. Basándonos en esta cita, podemos imaginarnos que Blanc pondrá objeciones a la fotografía por entender que en ella la luz constituye ante todo un hallazgo, no una creación, y que expresará el mismo reparo con respecto a la pintura impresionista[47].

Como piensa que el artista domina activamente los efectos lumínicos en el cuadro, Blanc puede formular una norma muy precisa de la unidad compositiva para el uso del claroscuro: «El cuadro [tableau] no debe presentar ni dos zonas luminosas que tengan la misma intensidad ni dos zonas oscuras que tengan la misma fuerza [...]; es preciso que haya una zona luminosa principal y una zona oscura dominante [...]. En un cuadro, al igual que en la naturaleza, la luz debe estar unificada, pero no ser uniforme [une, mais non pas unique]»[48]. Ésta es la ley tradicional del modelado del claroscuro, repetida por los teóricos franceses desde Du Fresnoy hasta el contemporáneo de Blanc, Eugène Véron[49]. Es la ley de la diferenciación, de

la jerarquía. Significa que es posible pintar buenos cuadros por medio de la manipulación controlada de los valores de luz y sombra.

Blanc explica esta ley de la distribución de la luz de una manera bastante apropiada en el capítulo que dedica al claroscuro. Más adelante, cuando analiza el color (el tono), habla desde el punto de vista de los nuevos principios científicos de organización, no de las convenciones artísticas convencionales. El color (y la pincelada) es el elemento pictórico más «femenino» y, tradicionalmente, el más difícil de controlar. Como es un teórico comprometido con el proceso creativo consciente, Blanc admite que el contenido del color es intrínsecamente emocional, pero sostiene que aun así uno puede someterlo al control de su intelecto aplicando principios como los de los colores complementarios, el contraste simultáneo o la mezcla óptica. Señala que estas leyes han sido codificadas recientemente por científicos europeos e intenta demostrar que incluso el color puede ahora ser transformado en un recurso al servicio de un arte basado en una cuidadosa reflexión. El colorista debe elegir los tonos que coincidan con lo que él piensa[50]. Esto es algo que se aprende: «Mucha gente cree que el color es simplemente un regalo del cielo y que encierra secretos incomunicables; esto es un error: el color se aprende igual que la música»[51]. Según Blanc, los chinos han conocido y aplicado durante siglos las leyes cromáticas; sus obras presentan unas armonías impecables. Por último, el académico debe preguntar: «¿Sería esta infalibilidad posible si no hubiera surgido de principios sólidos e invariables?»[52].

El razonamiento de Blanc parece traído por los pelos, y es posible que su referencia al arte oriental obre en realidad en su contra, ya que los colores vivos de los chinos y los japoneses eran a menudo considerados antitéticos a la «técnica europea» del modelado del claroscuro[53]. Muchos opinaban que los colores vivos afectarían a las sutiles gradaciones propias de la unidad de valores. Eugène Fromentin, pintor y hombre de letras, era de este parecer y afirmaba que «la denominada pintura original» de los años sesenta y setenta no era más que una «mezcolanza, un mosaico»[54]. A Fromentin este efecto de uniformidad solo podía parecerle resultado de la negligencia, ya que, en su opinión, cualquier ilusión de profundidad pictórica constituía un auténtico logro, el fruto de la intervención de una mano artística habilidosa. Él mismo poseía una mano de estas características y sometía los luminosos colores de sus cuadros «orientalistas» al control estructurador del claroscuro. Un simple

mosaico, una mezcolanza de colores yuxtapuestos, no reflejaría el uso de modelo jerárquico alguno y recordaría a un montón de cosas encontradas en un estado natural de confusión. En resumidas cuentas, Fromentin describió la pintura francesa de la época como si fuera obra de un adorador del sol aturdido y aletargado: tendido por completo en una superficie plana cualquiera, ajeno al ejercicio de la gradación del claroscuro y fascinado por los colores vivos y sin matizar de los grabados japoneses[55].

No obstante, está claro que un artista de la época de Fromentin podía elegir deliberadamente determinados efectos basados en colores vivos, no por dejadez técnica, sino como parte de su interés en el naturalismo. Igual que muchos otros, Cézanne señaló que la naturaleza vista a plena luz parecía a menudo un «mosaico» de vivos colores. En 1876 (año de publicación del libro de Fromentin), describió así la zona que rodeaba L'Estaque, cerca de Marsella: «Es como un naipe. Los tejados rojos [se destacan] sobre el mar azul [...]. Yo diría que [aquí] las siluetas de los objetos no son sólo blancas o negras, sino azules, rojas, marrones y violetas. Puede que me equivoque, pero me parece la antítesis del modelado»[56]. Cézanne confirma con estas palabras lo que él y los impresionistas probablemente ya habían advertido de forma implícita en su propio arte: la naturaleza no siempre se presenta con la forma de un cuadro. Los cuadros no son siempre fieles a la naturaleza. El claroscuro, la técnica del étude y de la pintura paisajística en general, podía inhibir en lugar de inspirar la originalidad del naturalista.

Blanc nunca llegó a comprender del todo este dilema. El modelado del claroscuro le parecía un método adecuado para solucionar cualquier problema expresivo que pudiera planteársele al artista. Couture, por su parte, había intentado resolverlo afirmando que su técnica era una especie de hallazgo natural [trouvaille] que se correspondía con los efectos naturales tal y como él los veía. Pero la forma más esclarecedora de comprender cómo se formaron los modernistas fue la respuesta que dio el joven pintor Henri Regnault a este problema técnico. Al igual que Monet en los años ochenta, Regnault hizo varios viajes al sur en torno a 1870 con el expreso propósito de encontrar efectos naturales que sacaran a la luz las limitaciones de lo procedimientos técnicos que había heredado[57]. Es decir, se obligó a adoptar la actitud de un descubridor cuyas observaciones debían ser necesariamente originales, ya que su cultura no le ofrecía imágenes convencionales de lo que tarde o temprano había de descubrir. Aunque había recibido una formación

académica, Regnault renunció a las técnicas heredadas a cambio de una originalidad propia. En concreto, rechazó el claroscuro. Desde Tánger escribió a un amigo las siguientes líneas:

Te aseguro que estoy evitando el modelado. Trato de no abusar del negro. Son nuestros sucios estudios parisinos, con sus paredes de color gris, verde oscuro y tostado, las que nos han echado a perder los ojos y nos han hecho ver unas sombras delirantes que exigen un modelado exagerado. Desde que viajo y veo cosas por mí mismo sin dejarme llevar de un lado a otro por los comentarios e impresiones de tal o cual artista, puedo guiarme ingenuamente por mis impresiones personales.

Regnault explicaba a continuación que las figuras de Tánger se caracterizaban por el color local plano y el típico fondo formado por una pared blanca. El claroscuro no parecía desempeñar función alguna en este mundo no europeo (o quizás «oriental»)[58]. El razonamiento de Regnault está claro: sólo tenía que abandonar el mundo creado por la práctica artística convencional, el mundo del claroscuro parisino, para poder dar con su originalidad, su «impresión personal».

Regnault expuso su famoso Salomé (il. 13) en el Salón de 1870, el mismo año en que fue a Tánger. Más adelante un crítico calificaría este cuadro de «grito de protesta contra la cárcel [académica] que [el artista] acaba de abandonar»[59]. En Salomé, Regnault empleaba una técnica que ponía en tela de juicio los principios de la composición basada en el claroscuro. Diferenciaba –o quizás dejaba sin diferenciar– la figura de Salomé del segundo plano pintando tanto la figura como el fondo con variaciones de amarillo vivo. Salomé lleva un vestido amarillo, oro y naranja pálido; el segundo plano es de color oro, y en las cubiertas del suelo, incluida la piel de leopardo, predomiman igualmente los tonos dorados. A estos tonos vivos y cálidos se yuxtaponen bruscamente varias zonas negras. Este insólito uso del color empujó a René Ménard a hacer un comentario característico: el artista no había empleado ningún sistema de claroscuro importante: «[Regnault] tiene miedo a las sombras e incluso a los medios tonos; los usa en la medida justa para que la figura no resulte enteramente plana [...]. De él no cabe esperar más que la primera sensación, que es viva, intensa y original; la

reflexión y el sentimiento son totalmente ajenos a su pintura»[60]. Aunque la intención del comentario de Ménard era criticar duramente la técnica de Regnault, evidentemente el pintor había logrado sus objetivos o, por lo menos, los que le habían llevado a Tánger. Había pintado de forma «espontánea» y original, y había evitado emplear la técnica más estrechamente vinculada a una estructuración artificial de imágenes naturales, es decir: el claroscuro.

Salomé llamó la atención de los críticos en numerosas ocasiones durante los años setenta y ochenta. Aunque Regnault murió en 1871, durante la guerra franco-prusiana, varias obras importantes suyas, sobre todo Salomé, siguieron siendo motivo de comentario a causa de su atrevido uso del color. Victor Fournel, por ejemplo, tras utilizar la frase «lumière sur lumière» para describir la técnica de Salomé e indicar la falta de una modulación lumínica significativa, llegó a la conclusión de que el enfoque de Regnault era el «menos clásico y académico posible». Su comentario apareció en una serie de ensayos sobre artistas franceses de la época, el más joven de los cuales era Regnault. En el prólogo, Fournel entonaba un lamento por la tradición que Regnault había aparentemente abandonado: «Los tiempos ya no parecen propicios para la disciplina y la tradición. La lección del maestro ha quedado anticuada. Lo que más preocupa es la originalidad». Fournel afirmaba que el último estilo de la originalidad, el gran antagonista de la tradición, era el impresionismo[61].

* * *

Regnault no era, por supuesto, un impresionista en el sentido estricto de la palabra, pero está claro que centró sus energías en expresar sus primeras impresiones, es decir, su originalidad. En los textos de Théodore Duret podemos hacernos una idea más clara de lo que opinaban los impresionistas del problema de la técnica. En ellos el autor se refería en concreto a la técnica de Manet, Monet, Pissarro y Renoir. Duret hacía hincapié en dos factores: en primer lugar, los impresionistas (o «naturalistas») simplificaban el proceso pictórico para poder acabar todo el cuadro al aire libre, como si se tratara de un esbozo; en segundo lugar, los impresionistas empleaban la yuxtaposición de colores vivos, método inspirado en el arte japonés[62]. En

efecto, Duret llama la atención sobre la hipotética espontaneidad del procedimiento impresionista al describir la obra acabada como un esbozo sin pulir y señalar el uso del color (el tono) sin modelar en detrimento del claroscuro degradadado intencionadamente (el valor). Al igual que Regnault, los impresionistas habían descubierto en una fuente extranjera la técnica que facilitaba la expresión personal. Duret no hacía referencia a ningún viaje de los impresionistas, pero señalaba que su práctica artística entraba en un mundo de iluminación intensa (el representado por los grabados japoneses) que revelaba el «sentimiento exacto que provocaban las escenas y el paisaje que yo [Duret] vi en Japón»[63]. Por tanto, a los impresionistas el grabado japonés les servía para lograr lo mismo que había logrado Couture (según decía) al lanzar una mirada fortuita por la ventana: el grabado revelaba una técnica expresiva apropiada que no era posible deducir analíticamente del conjunto de fórmulas técnicas heredadas[64]. El hecho de que la fuente a la que recurrían los impresionistas fuese extranjera les permitía mantener un aire de originalidad, de descubrimiento personal. Es digno de mención que los críticos simbolistas, por mucho que reclamaran la recuperación del orden compositivo, hicieran más adelante hincapié en el gran valor que poseía esta liberación impresionista de las convenciones académicas; es más, cuando la mencionaban, aludían a menudo a los japoneses. Maurice Denis, por ejemplo, señaló que el movimiento impresionista se caracterizaba por la «ausencia de reglas, la negación de la enseñanza académica, el triunfo del naturalismo, la influencia japonesa [y la] liberación respecto de todas las restricciones»[65].



13. Alexandre Georges Henri Regnault, Salomé, 1870. New York, The Metropolitan Museum of Art. Donación de George F. Baker, 1916.

Aunque insiste (junto con Blanc y otros autores) en que un cuadro debe plasmar tanto la emoción del pintor como el aspecto del objeto para resultar logrado, Duret parece limitar el medio del artista a la reproducción de efectos naturales[66]. Aun así, la teoría de Duret no ofrece una imagen clara del pintor profesional que capta mecánicamente elementos de un campo visual de acuerdo con un sistema de correspondencias. Para Duret, tal sistema no existe; no existe ninguna «ley de valores», ni ninguna técnica mediadora compartida; todo artista desarrolla un estilo propio que le permite reproducir la naturaleza tal y como es[67]. Duret resume el logro impresionista en una frase:

Cuando los impresionistas tomaron de sus inmediatos predecesores de la escuela francesa el modo directo de pintar al aire libre, improvisadamente, mediante la aplicación de pinceladas vigorosas, y cuando entendieron los nuevos y audaces métodos cromáticos de los japoneses, se alejaron de todo esto, salieron en busca de su propia originalidad y se entregaron a sus propias sensaciones[68].

Duret alude una y otra vez a la espontaneidad porque, en teoría, el impresionista pinta de una manera tan inmediata que no parece que intervenga mediación racional alguna. El impresionista es un descubridor liberado, no un creador. La única «técnica» que emplea es la yuxtaposición de colores vivos, un modo de reproducción que ha descubierto en el grabado japonés, pero también, supuestamente, en el efecto observado en la naturaleza[69]. Según Duret, Monet «se pone de pronto a cubrir [el lienzo] con unas manchas de color que se corresponden con los puntos coloreados que presenta la escena natural». No se trata de las típicas correspondencias basadas en un sistema abstracto, sino de identidad pura y simple: se pinta lo que se ve[70].

En esto consiste entonces el radical «modernismo» del impresionismo tal como lo concibieron sus adalides: el impresionista pinta «lo que ve», pero no imita (ni «copia»[71]) en el sentido peyorativo de la palabra. Pinta la naturaleza de acuerdo con su estilo, expresando su propio temperamento; sin embargo, no posee ningún medio de estilización preconcebido en particular. Por extraño que parezca, el suyo parece un «estilo» desconocido, sin determinar, incluso para él mismo. En consecuencia, es original por partida doble: es fiel a la naturaleza y al yo que aflora en cada una de sus obras. Su arte es siempre nuevo. Este arte no puede ser imitado de forma satisfactoria por otros pintores, pues se declara independiente con respecto a todas las técnicas sistemáticas y, en consecuencia, inmune a cualquier apropiación o asimilación por parte de la academia. No puede alimentarse o crecer en esa cultura. Es más, no debe nada a ninguna idea, tema o contenido narrativo; carece de «composición», tanto formal como temática[72].

Al final de nuestro estudio (en la cuarta parte), será preciso analizar si la distinción que he establecido (entre un arte hallado y original, y un arte creado y representativo) puede resultar engañosa o superficial. No obstante, de acuerdo con Couture y Duret, los penetrantes ensayos de Émile Zola dan a entender que el escritor defendió esta distinción durante los años sesenta y setenta. Quizá Zola sea el autor más claramente asociado a la idea del doble origen del arte, en la cual se inspira para definir la obra de arte como «parte de la naturaleza vista a través del temperamento»[73]. No era ésta una postura habitual, ni siquiera entre los teóricos más conservadores. Por aquella misma época Blanc propuso una definición sorprendentemente parecida: «[el artista] no imita la naturaleza tal y como es, sino según sea él [...]; cada artista imprime su propio carácter a sus imitaciones [...]; el temperamento del pintor modifica el carácter de las cosas [...] y la naturaleza es para él lo que él quiera que sea»[74]. Al igual que Zola, Blanc opina que la impronta de la personalidad del artista es inevitable; no puede existir un equivalente artificial a la fotografía hipotéticamente «perfecta», una representación despersonalizada de la naturaleza[75].

La pintura impresionista, si se caracteriza por una espontaneidad extrema, tal como indican Zola o Duret, parece encontrarse peligrosamente cerca de la imitación mecánica y automática que Blanc calificaría de logro sin importancia. Aunque el teórico académico recuerda a Zola cuando habla del temperamento artístico, lo considera una fuerza impuesta deliberadamente a

la práctica artística que además no puede ser contenida del todo. El artista «elige en su imitación aquello que puede ser expresión de su personalidad»[76]. La esencia de la composición y la invención reside en la elección diferenciadora[77]. En lo que se refiere al vínculo entre imitación inventiva y personalidad, Blanc estaría de acuerdo con el educador Horace Lecoq de Boisbaudran, un contemporáneo suyo conocido sobre todo por su interés en la originalidad en el arte. Lecoq afirmaba que «la invención, por su propia naturaleza, o es personal o no existe en absoluto: de ahí que la principal preocupación [en la enseñanza de la composición] sea proteger la personalidad [del estudiante]»[78]. Sin embargo, aun apoyando esta definición, Blanc evitaría la sugerencia de que la modificación compositiva puede ser reducida al mínimo. Para Blanc, la práctica artística podría comenzar por una imitación directa de la naturaleza, pero acabaría en una transformación inventiva de las formas dadas que ayudase a alcanzar los objetivos expresivos del artista pensante»[79]. En cambio, para Zola, la práctica artística empezaría y acabaría en la «imitación», la reproducción directa de una impresión personal. Uno se descubriría a sí mismo en su visión. El significado artístico no sería algo concebido y creado, sino que surgiría sin más.

Así pues, el academicismo de Blanc, a diferencia del modernismo de Zola, se pone de manifiesto en el sencillo enfoque que da aquél al procedimiento técnico convencional. Blanc no establece una distinción tajante entre un arte de la originalidad y el arte convencional: todo arte supone el conocimiento de las técnicas clásicas y un proceso racional de creación. En sus formas inferiores esta creación puede parecer simplemente una imitación, pero este tipo de «copia» no se ajusta más a la naturaleza; más bien, la representa de un modo tosco, sin disfrutar del refinamiento que se produce cuando el artista expresa las emociones y los ideales humanos por medio de un «carácter» propio o de un «estilo» generalizado. Blanc se opone a quienes buscan reducir al mínimo la intervención de un proceso técnico activo con el propósito de descubrir la verdad «natural»: «Aquellos que, por amor a lo natural, se defienden del ideal como si se tratara de un enemigo y sólo aceptarían al artista que imitara rigurosamente la [naturaleza], deben de pensar que la verdad y la vida se encuentran a un lado y la convención y la falsedad al otro: esto constituye un profundo error»[80].

El «error» no era únicamente de Zola, sino (como bien se sabía) de Courbet. En su famosa carta abierta a los futuros estudiantes, Courbet escribió lo siguiente con cuidado de distinguir entre lo que había que encontrar y lo que, en caso contrario, cabía crear:

La imaginación en el arte consiste en ser capaz de hallar [trouver] la expresión más completa de una cosa existente pero nunca inventarla o crearla [à supposer ou à créer].

Lo bello reside en la naturaleza y se presenta en la realidad de las formas más diversas. En cuando uno lo encuentra, pertenece al arte o, mejor dicho, al artista que es capaz de verlo. Cuando lo bello es real y visible, lleva en sí su expresión artística. Pero el artista no tiene derecho a desarrollar esta expresión. Sólo puede modificarla a riesgo de desnaturalizarla y, por consiguiente, de debilitarla. Lo bello dado [donné] por la naturaleza es superior a todas las convenciones del artista[81].

Las palabras de Courbet implican cierta identidad genética entre lo real y lo ideal con la que también estaba de acuerdo Blanc. Sin embargo, el teórico académico no veía razón para «modificar» la naturaleza a fin de poner de manifiesto su belleza (ideal). Su advertencia (citada anteriormente) a aquellos que por su «amor por lo natural» podrían acabar rechazando innecesariamente la técnica refinada culminó en una analogía ilustrativa: «Lo ideal y lo real tienen una única esencia. Tanto el diamante en bruto como el tallado son diamantes; el primero es el real; el segundo, el ideal»[82]. Para Blanc, lo que media entre lo real y lo ideal es un proceso técnico controlado y aceptable. El pintor que había dominado la representación de lo real no era Courbet, sino Ingres[83].

Muchos críticos académicos veían el problema del naturalismo contemporáneo igual que Blanc. Ménard, por ejemplo, se negaba a tomar partido en lo que, en su opinión, no era más que un «debate puramente técnico» entre los defensores de un modelado refinado y los pintores que dejaban la superficie del cuadro sin acabar porque buscaban una espontaneidad naturalista o la expresión de su «temperamento». «Creemos –insistía– que el arte no reside en la herramienta del artesano, sino en el

pensamiento que la dirige»; cualquier manipulación técnica podía resultar válida si se llevaba a cabo de forma inteligente[84]. Asimismo, el distinguido teórico de estética Gabriel Séailles reconstruiría posteriormente la lógica de los impresionistas al señalar las decisiones técnicas que habían tomado: reproducían la naturaleza tal como la veían, eliminando cualquier reflexión, intención o deliberación que esto pudiera llevar aparejada en lo que a «forma, modelado, construcción, perspectiva [o] composición» se refiere, a fin de «encontrar en el aspecto imprevisto de una nueva visión la emoción que crea obras vivas». Sin embargo, Séailles consideraba este planteamiento equivocado, al igual que Blanc; se trataba de un arte de la reproducción que carecía de interpretación; el arte debía trascender la naturaleza por medio del uso consciente de una fuerza espiritual; había que tomar más decisiones de carácter técnico: era preciso tallar el diamante[85].

En general, la distinción que establecía Blanc entre «real» e «ideal», basada en el uso de un procedimiento técnico, coincidía con la idea que tenía la generación simbolista del «realismo» y su contrario, el «idealismo». Camille Mauclair, por ejemplo, sostenía en 1895 que el realismo no aspira a reproducir la naturaleza prescindiendo de la presencia del artista, sino que incorpora dicha presencia mediante las mismas técnicas que emplea. Por tanto, el significado profundo de las imágenes realistas queda patente en los medios técnicos elegidos. Es más, como tiene su origen exclusivamente en la personalidad del artista, el procedimiento técnico debe parecer autónomo con respecto al objeto de su representación. En efecto, parece como si se encontrara con independencia del fin para el que es empleado, es decir: la reproducción de la naturaleza. De ahí que Mauclair afirmara que el periodo que iba de 1865 a 1895 había estado dominado por el hallazgo técnico afortunado («la trouvaille technique»)[86].

En los años noventa Aurier y Denis se refirieron en repetidas ocasiones al carácter accidental o arbitrario y, sin embargo, innovador de la técnica realista (o impresionista) para justificar la petición de una expresión más racional y menos gratuita en un arte del símbolo[87]. Según Mauclair, el realista comprometido sostendría por su parte que para apreciar correctamente el arte había que centrarse en la manera en que se transformaba un aspecto de la naturaleza para que se adaptara al temperamento del artista. «De eso depende que sea original. Un árbol de Corot no es igual a un árbol de Claude Monet; [sin embargo], en abstracto, el

idealismo no distingue entre estos dos árboles». Es decir, el idealista no descubriría en las diferentes representaciones realistas ningún contenido simbólico, ni nada de importancia, aparte de lo que pudieran decirle las mismas técnicas; y la técnica serviría simplemente para remitirle al carácter del artista. Para Blanc y Mauclair, el idealista, a diferencia del realista, es un creador, no un descubridor; se sirve de la técnica para alcanzar un fin concreto y, por tanto, construye a menudo algo que jamás podría hallar en el mundo de la experiencia directa. Aunque el idealismo, al igual que el realismo, podía caer en la desmesura, al final Mauclair abogaba por que el uso de la técnica volviera a depender de los principios abstractos (no de la personalidad). Al igual que Blanc, aconsejaba que se conservara el diamante «real» pero sólo se expusiera la forma tallada o «ideal»[88].

Puede que el estudio más exhaustivo del conflicto histórico entre las fuerzas de lo «real» y lo «ideal» fuera el que presentó Raymond Bouyer en un largo ensayo sobre el paisaje publicado en 1893. Al igual que Mauclair, Bouyer emplea una terminología que recuerda a muchos de los temas planteados por Blanc y establece varias distinciones elementales con respecto a la oposición entre decisión pensada e instinto y visión pasiva. En su opinión, un pintor que concede más importancia a lo ideal que a lo real creará un paysage composé o paysage de style, fruto de la acción de la invención imaginativa y las decisiones técnicas. Será un arte de lo beau, como el de Poussin, que se caracteriza por la línea (que es masculina). Si, en cambio, un pintor da más valor a lo real que a lo ideal, cuando «copie» la naturaleza obtendrá un paysage rustique o réel . El paysage réel —al igual que la pintura al aire libre — se caracteriza por el color (que es femenino), un fuerte efecto lumínico y una idea del carácter particular de lo vrai . Bouyer afirma que:

el creador de paysages [de style] trata la naturaleza como una cantera abundante y desordenada a la que el arquitecto va a escoger bloques de mármol, mientras que el [creador de paysages rustiques o réels] es capaz de respetar la sublime confusión de las cosas. El primero ordena en nombre del arte; el segundo obedece en nombre de la naturaleza [...]; la dificultad para tomar decisiones [activamente] es la convención; la dificultad para hacer una copia [pasivamente] es la fealdad.

Por último, Bouyer insiste en que el arte debe oponerse a la naturaleza porque toma una postura activa: «Ante la naturaleza, el arte será menos copia que emoción. Para el artista, la imitación se llama creación. De la imitación pasiva surge la energía de un elemento superior: incluso en un arte de la imitación, el arte es lo “contrario” a la naturaleza»[89]. Al igual que Blanc y muchos otros, Bouyer rechaza la posibilidad de hacer hallazgos puros en la naturaleza y, por tanto, los rompecabezas técnicos que tal idea plantearía.

* * *

La «imitación» resulta difícil de integrar en cualquier teoría moderna de un arte basado en la originalidad y la expresión. Bouyer simplemente sustituía este término por otro que parecía encajar mejor con la idea de descubrimiento artístico: «Para el artista, la imitación se llama creación». Blanc definió la imitación de la naturaleza de la manera más sencilla posible: como una «copia fiel». A pesar de la larga historia que tenían las teorías de la imitación en el arte (mímesis), Blanc no podía construir su sistema sobre la base de este concepto (o al menos de esa palabra); en lugar de ser imitativo, el arte tenía que ser «creativo». El teórico académico sostenía que el artista de verdad interpretaba la naturaleza y transformaba un silencio inexpresable dándole una voz, es decir: su propio lenguaje[90]. El arte superaba a la naturaleza en poder evocador ya que expresaba necesariamente pensamientos y sentimientos. En consecuencia, la invención o incluso la simple toma de decisiones se convertía en un vehículo para crear significado. Al hacer una composición de figuras, el artista «elegía en el inmenso repertorio de formas humanas [observadas] las que mejor le servían para traducir su emoción o pensamiento»[91]. Para Blanc, ni siquiera un dibujo preliminar o esbozo compositivo era una «simple imitación, una copia que se ajusta matemáticamente al original, una reproducción inerte, una superfluidad»[92]. De hecho, cuando se refería a casos concretos, Blanc insistía en que tanto Poussin como Lorena transformaban siempre la naturaleza que veían, como si supieran que lo que encontraban al observarla directamente no coincidía con sus sentimientos, la fuente de su originalidad o (como lo llamaría Blanc) su «genio»[93]. Para el académico, una expresión

original del yo sólo podía ser fruto de una decisión artística consciente, es decir: un uso activo de la técnica artística.

Sin embargo, como ya he señalado, Couture sostenía por aquella época que Poussin y Lorena simplemente copiaban la «naturaleza» y que este hallazgo, que era de un carácter relativamente pasivo, constitutía un logro artístico superior al que suponía crear una composición llena de inventiva[94]. Es posible que Couture eligiera la palabra «copiar» [copier] a propósito para llamar la atención sobre el hecho de que Poussin y Lorena no estaban interesados en un tipo de imitación que buscase una idealización intelectualizada, que era precisamente lo que propugnaba Blanc. Para comprender cabalmente lo que significa que Couture usara la palabra «copia» es preciso estar familiarizado con la distinción que se establecía tradicionalmente entre este término y su contrario, «imitación». Es muy probable que Blanc conociera la distinción, pero normalmente la suprimía de sus escritos.

El Dictionnaire de Littré (1866) indicaba que imiter y copier eran sinónimos, pero señalaba a continuación una diferencia: «Copiar significa reproducir con exactitud, sin apartarse en modo alguno del modelo. Imitar significa reproducir con libertad, sin limitarse a ser preciso ni temor a desviarse del modelo siempre que sea oportuno»[95]. Este matiz no siempre determinaba el uso común de la palabra, pero tenía una importancia fundamental en el sentido que se daba a estos términos en los textos teóricos sobre bellas artes. En 1823, Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de la Académie des Beaux-Arts, había publicado un largo tratado en el que, recordando tanto a Platón como a Aristóteles, identificaba la imitación con la esencia del arte y la asociaba con la invention imaginative; copiar, en cambio, era simplemente una reproduction mecánica; artesanía, pero no arte. La similitud con la naturaleza que ofrecía la copia era de carácter identificativo (la «superfluidad» que Blanc llamaría más tarde «imitación» y también «copia»); la copia presentaba un duplicado de lo «real». Sin embargo, la imitación se parecía al original, pero siempre mostraba una diferencia que revelaba lo «ideal»: el fin de la imitación era representar «no lo que existe tal y como es, sino lo que existe como podría o debería ser». Según Quatremère, el pintor tenía el derecho y normalmente la necesidad de «recomponer las formas, los contornos, las relaciones y las proporciones de los cuerpos para modificar efectos y colores y para cambiar la posición de cada escena, los

movimientos de cada acción y las características de cada expresión; en resumen, para sustituir un tipo concreto, personal y limitado de verdad por una verdad contemplada desde un punto de vista más alto y grandioso»[96].

La idea que tenía Blanc de lo que hacía un artista recordaba a la de Quatremère; sin embargo, no lo llamaba «imitación». A pesar de su filiación académica y de que reconocía el legado de Quatremère, Blanc constituía un ejemplo típico de su generación, pues se mostraba incómodo con el término «imitación» o lo confundía tan a menudo con el de «copia» que le hacía perder su significado. En general, los «románticos» también habían actuado de esta manera, quizá para acabar con la supuesta autoridad como teóricos de los «clasicistas» como Quatremère. Los románticos denigraron el discurso de los clasicistas y causaron aún más daño a su teoría de la imitación idealizadora al contraponer la «imitación» a cualquier invención transformadora o imaginativa[97]. Tal como decían los críticos románticos, la imitación de los académicos quedaba reducida a una copia académica.

La polémica implícita en la subversión deliberada del término «imitación» trae aparejada la cuestión del uso correcto de los modelos: ¿Hay que buscar el modelo en el arte (el arte de los maestros «clásicos» del pasado) o en la naturaleza? O, por decirlo de otro manera: ¿La naturaleza cobra vida solo cuando se ve (o imita) a través del arte clásico? ¿O todo arte inspirado en el pasado está muerto y sólo se puede revivir mediante un nuevo contacto con la naturaleza?[98] Esta fuente de irritación teórica causó a la academia dolores crónicos, que fueron a más durante las primeras décadas del siglo XIX, antes de que se aplicara el nombre «romántico» de forma coherente a un grupo cualquiera. En aquella época, se abogó por la semejanza con el modelo natural de una forma tan insistente que Quatremère, diciendo que hablaba en nombre de lo «clásico», se vio obligado en repetidas ocasiones a publicar defensas del beau idéal, es decir: el ideal «imitativo» que dependía de la abstracción (imitación) intelectual y no de la semejanza ilusoria (copia). Para Quatremère, el deseado ideal artístico podía ser relacionado con ideas o intuiciones imaginativas; para sus adversarios, tenía que inspirarse en una visión dirigida al exterior[99]. Este conflicto entre idea y visión volvería a surgir en repetidas ocasiones; durante los años sesenta estuvo protagonizado por Blanc y Zola.

Tal como había hecho Couture al hablar de Poussin y Lorena, Zola llevó a sus últimas consecuencias la resistencia «romántica» a la teoría del ideal defendida por Quatremère. Desautorizó el concepto tradicional de imitación inventiva de varias maneras: asoció la copia a una visión fiel y directa, atribuyó el acto de copiar a sus artistas favoritos e insistió en que la invención no era sino una intromisión innecesaria que distraía la atención. Zola parecía claramente en contra del uso de la imaginación (fuente de la idealizadión académica) o, lisa y llanamente, de las ideas . Al definir su posición crítica, se oponía no sólo a Quatremère, sino también a Blanc, pues daba a entender, no sin cierta obstinación, que la copia no era superflua en absoluto, mientras que la composición y el pensamiento sí lo eran. Como queriendo poner en tela de juicio los criterios valorativos de Blanc publicados aquel mismo año, en 1867 escribió lo siguiente sobre Manet:

Aquí ya no se trata de una búsqueda de la belleza; el artista no pinta ni lo histórico ni lo espiritual; para él no existe lo que se suele llamar composición, y la tarea que se pone a sí mismo no tiene nada que ver con representar su pensamiento o un acontecimiento histórico. Por este motivo, no se le debería juzgar en cuanto moralista u hombre de letras, sino en cuanto pintor. Da a los cuadros de figuras el mismo tratamiento que dejan dar en las escuelas a las naturalezas muertas; lo que quiero decir es que agrupa las figuras ante sí de una forma un tanto caprichosa y luego sólo se preocupa de fijarlas en el lienzo tal como las ve, con los marcados contrastes que forman al destacarse unas sobre otras.

[...] [Manet] nunca ha sido tan estúpido como para desear introducir ideas en su pintura[100].

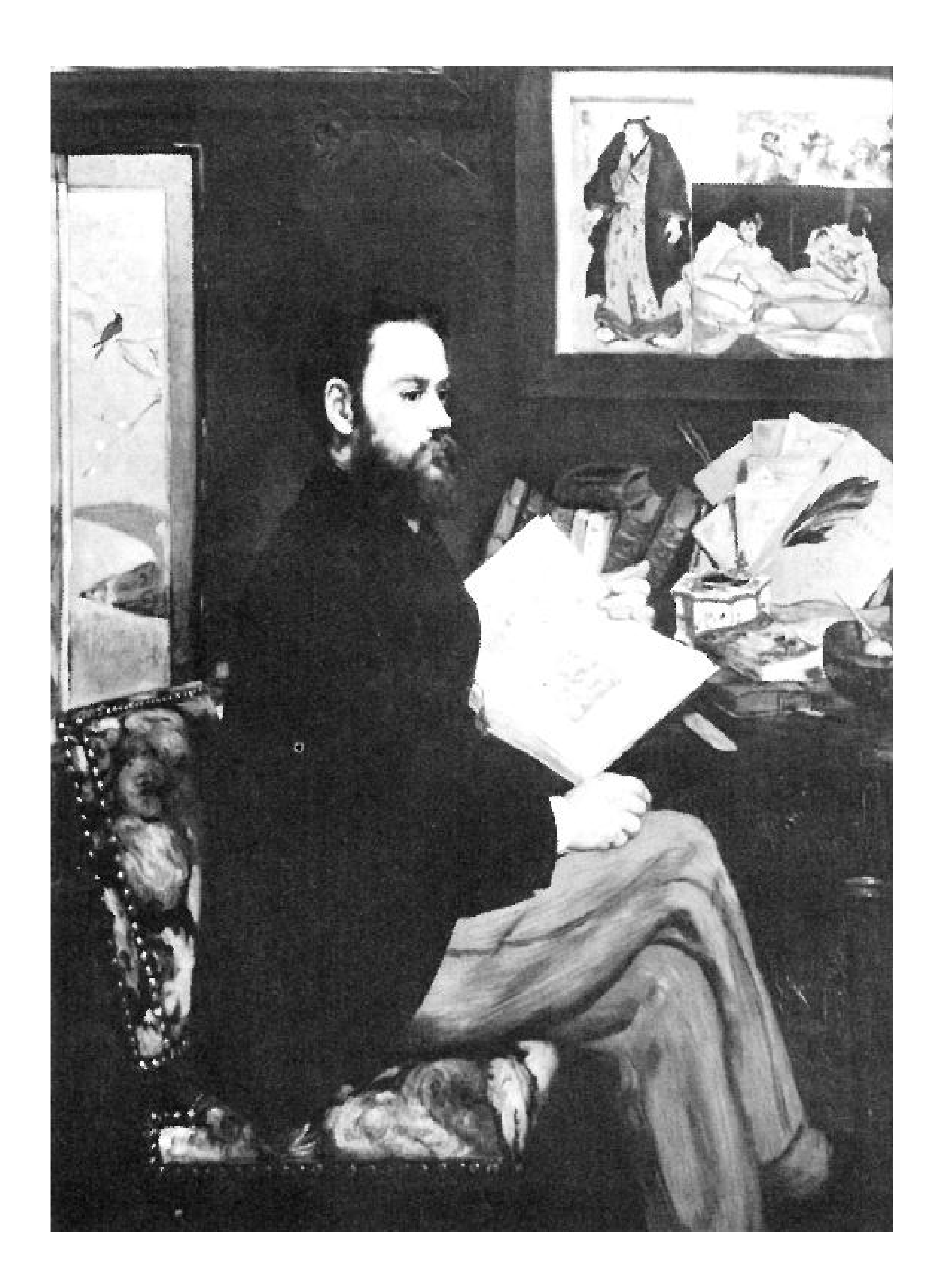
Se ha dicho con frecuencia, sobre todo durante los últimos años, que en este tipo de pasajes Zola pone de manifiesto su sesgo formalista y su falta de sensibilidad hacia la profusión de detalles iconográficos de la obra de Manet[101]. Aunque pueda parecer que las pruebas las respaldan, estas observaciones revelan una mala interpretación de los objetivos de Zola en cuanto crítico. El novelista no veía los problemas críticos más importantes de su época en función de un conflicto que suponía necesariamente la imposibilidad del uso de un tema rico en significado debido al uso de una

forma o un estilo expresivos. No pretendía negarle «significado» a la obra de Manet, sino enfocar la empresa artística de Manet desde el punto de vista del hallazgo, no del de la creación, de la misma manera que Couture trataba de explicar sus logros técnicos como descubrimientos de la intuición y no como productos de un sistema académico. Zola presenta a Manet como la máxima antítesis de lo académico, pues afirma que el pintor carece de los dos rasgos fundamentales de éste: el poder para inventar y la facilidad para componer. Además, al Manet de Zola le falta otra característica importante: la capacidad para ejecutar sus cuadros conforme a procedimientos estandarizados adquiridos. En el mundo académico, la invención nacía del genio natural, la composición del desarrollo intelectual (la educación y el estudio) y la habilidad técnica de la experiencia (la práctica y la formación en el estudio)[102]. Manet, que no parecía ni inventar ni componer, y daba la impresión de que pintaba sin preparación ni disciplina, era un antiacadémico por definición: al menos según la definición que daba Zola de sus métodos y objetivos artísticos. Manet no tenía nada que pudiera desear un académico.

Sin embargo, era dueño de una originalidad muy deseable. Zola presenta a Manet como un maestro de la originalidad que sabe lo importante que es la diferencia que minimiza Blanc: la existente entre verdad natural y convención técnica. El crítico hace hincapié en lo que él denomina el «lenguaje original» de Manet, que el pintor adquiere gracias únicamente a la forma directa y espontánea en que reproduce la naturaleza. Zola llama a este procedimiento de representación «copia»[103]. Así, la imitación directa de la naturaleza no constituye un burdo prólogo del proceso artístico como lo es para Blanc; no se trata de un simple ejercicio preliminar que más tarde será transformado en «arte» por medio de la invención y la composición imaginativa. Al contrario: copiar es ya en sí una interpretación original, la expresión directa de una personalidad artística única en la plasmación espontánea de su visión[104]. Para que esta visión aparezca en su forma original más pura, el artista debe mantener su independencia con respecto a la representación convencional, esto es, el poder traductor de las técnicas artísticas convencionales. De ahí que Zola cite estas palabras de Manet: «Nada puedo hacer sin la naturaleza. No sé cómo inventar. Siempre que he querido pintar de acuerdo con las enseñanzas que he recibido, no he producido nada de mérito»[105]. El pintor desacredita la invención y el estudio de un plumazo.

Irónicamente, algunos observadores hostiles se apresuraron a secundar la reivindicación de la ignorancia y la sencillez de Manet. Joséphin Péladan escribió que el pintor carecía de «ideal, concepto, emoción, poesía y plan, y era incapaz de pintar un cuadro con composición»[106]. Sin embargo, el juicio que hace Manet de sí mismo es difícil de aceptar, sobre todo a la vista de la sútil y compleja manipulación de imágenes que resulta patente en obras como Déjeuner sur l'herbe (1863) e incluso el Retrato de Émile Zola (1864; il. 14). En este contexto, no importa si Manet es totalmente sincero en su valoración; lo importante es que él –o, al menos, Zola al hablar de él– así lo dice. La técnica de Manet consiste en atenerse a la naturaleza y encontrarse a sí mismo: «il s'était trouvé lui-même»[107]. Zola insiste en que Manet no compone, sino que deja constancia de agrupamientos fortuitos, y que sus obras se caracterizan por fuertes contrastes (las «yuxtaposicioens» de las que hablaría más tarde Duret). En todos los puntos de su análisis crítico consigue demostrar que el arte del pintor es todo lo impremeditado e inmediato que puede llegar a ser. Zola resumiría más adelante el logro de Manet con estas palabras: «Al comenzar un cuadro nunca podía decir cómo le iba a salir»[108].

Blanc no hizo ningún comentario sobre Manet, pero sí descubrió en Henri Regnault mucho de lo que había encontrado Zola en el pintor de la originalidad que había elegido. No obstante, las observaciones de Blanc menoscaban, no benefician, la posición de Regnault. Aunque incluye a Regnault en su lista de los mejores artistas de la época, Blanc está claramente en desacuerdo con sus métodos. Su ensayo sobre el pintor, escrito en 1876, contiene algunos errores insólitos y roza la contradicción en sus argumentos. Al igual que Zola en el caso de Manet, Blanc afirma que los cuadros de Regnault carecen de ideas: «[el artista] combinaba la voluntad de elegir y dar expresión al objeto visto con la sensibilidad de un instrumento fotográfico, sin añadir ninguna idea, pero de acuerdo con su temperamento y su personal forma de pensar [...]; para él la [simple] imitación constituía al mismo tiempo medio y fin»[109]. En cuanto a los temas elegidos por Regnault, Blanc sostiene que tampoco poseen un significado especial: Salomé no es más que el resultado de haber observado a una mujer exótica[110]. Por tanto, el análisis que hace Blanc de Regnault se asemeja al que hace Zola de Manet. La analogía depende de las observaciones de carácter técnico que hacen ambos críticos. La diferencia reside en que lo que en Regnault representa un defecto en Manet es motivo de elogio.



14. Édouard Manet, Retrato de Émile Zola, 1868. Musée du Louvre. Cliché de los Musées Nationaux.

Como «orientalista» que era, Regnault se prestaba a la comparación con el gran maestro de los temas orientales: Delacroix. Pero, en opinión de Blanc, el pintor joven sólo puede ser un reflejo imperfecto del mayor; da la impresión de que él sólo representa una «visión [externa] del ojo», mientras que Delacroix revela emociones internas y «visiones mentales»[111]. Además, Regnault es criticado por su obsesión con el «colorismo», un enfoque técnico indisciplinado que dificulta cualquier intento de alcanzar las cumbres más altas de la expresión artística[112]. Con todo, como si temiera denigrar a un artista (y héroe de guerra) tan aclamado, Blanc salva su reputación con unos comentarios que resultan sorprendentes tras su opinión sobre el conocido uso poco convencional que hace del color: el máximo logro de Regnault es su forma de dibujar[113]. Esta observación, que al lector puede parecerle gratuita, le permite al crítico ver en Regnault a un pintor que domina su manera de proceder y puede tomar decisiones importantes. Como no logra encontrar ningún sistema en su uso del color, Blanc se ve obligado a atribuir sus logros a la fuerza de sus formas lineales.

La observación más importante es que Regnault, el «académico» que ha abandonado la práctica convencional, pinta sin expresar pensamiento alguno, como si al elegir los temas e incluso los colores se dejara guiar pasivamente por su intuición o por las circunstacias azarosas de la naturaleza. Según Zola, Manet tampoco expresa ideas; no hace poesía ni expone un pensamiento filosófico. ¿«Hace» algo Manet? Puede parecer que la intención de Zola sea lograr que la máxima expresión artística no sea resultado de una actividad pensada (como opinaba Blanc), sino de una serie de descubrimientos pasivos que sólo le permiten a uno encontrarse a sí mismo como consecuencia del proceso artístico. Para Blanc, la imitación o copia nunca puede revelar una verdad: «todo lo que se puede conseguir con la imitación es una copia que se pueda confundir con el original; es decir, la obra maestra del imitador sería crear una ilusión»[114]. Por tanto, se puede hacer una imitación o copia cuando se dispone del original; no añade nada nuevo y, como indica Blanc, sólo puede dar lugar a un engaño. Para Zola, en cambio, el arte vive y crece igual

que los artistas, y mientras el arte mantenga su independencia con respecto a las convenciones, su «imitación» de la naturaleza revelará una originalidad en constante cambio, un temperamento artístico en desarrollo:

No apoyo ninguna escuela, porque estoy a favor de la verdad humana que excluya todas las camarillas y todos los sistemas. La palabra «arte» me desagrada; entraña ideas relacionadas con una disposición necesaria, con un ideal absoluto. ¿No significa el arte hacer algo al margen del hombre y la naturaleza? En lo que a mí respecta, quiero que la gente se dedique a vivir. Quiero que la gente esté viva, que cree de nuevo, al margen de todo y conforme a lo que ven sus ojos y a lo que le pide su temperamento[115].

Por tanto, según Zola, Manet es un artista no porque haga arte (es decir, no porque emplee las técnicas artísticas convencionales para expresar ideas), sino porque reproduce los movimientos fortuitos de la naturaleza tal como él los ve, a su original y exclusiva manera. En esta visión encuentra la naturaleza y se encuentra a sí mismo.

Zola afirma que le desagrada la palabra «arte» porque le sugiere artificialidad. Sin embargo, se daba claramente cuenta de que los artistas no eran naturales ni originales de forma automática, sino que tenían que luchar para alcanzar una maestría que les garantizara la originalidad. Según su amigo Antonin Proust, el mismo Manet había llegado a la conclusión en 1895 de que debía de existir algún método para representar la experiencia de la naturaleza con la máxima inmediatez. «Un artista debería ser un spontanéiste. Ésa es la palabra». Pero para tener espontaneidad, uno debe ser un maestro en su arte. A tientas y sin dirección no se llega a ningún lado. Uno debe traducir lo que vive, pero ha de hacerlo al instante, por así decirlo»[116]. Por tanto, la solución es eliminar el «medio de creación», no ceder todo el control, sino encontrar la manera de ser inmediato. Traducir de forma instantánea sirviéndose de un medio constituiría toda una proeza, una forma de maestría que volvería insignificante la influencia del medio propiamente dicho. Al hablar de la incontrolada forma de «copiar» de Manet y de su libertad con respecto a la norma y el pensamiento, Zola describe la obra del artista como si sus principios técnicos se hubieran vuelto realmente invisibles. Y cuando Castagnary, otro adalid del naturalismo, analiza los

cuadros de Jongkind (un paisajista algo mayor; véase il. 8), da la impresión de que propugna aún más claramente la consecución de una técnica que pase inadvertida:

Poco le importa [a Jongkind] su oficio, lo cual significa que, ante sus lienzos, tampoco debería importarnos a nosotros. Terminado el esbozo, acabado el cuadro, uno no se preocupa por la ejecución; ésta desaparece tras el poder o el hechizo del efecto[117].

Si Jongkind ha pensado en su arte o no, es algo que el observador no puede decir; aunque no sea la realidad, el pintor ha logrado crear una ilusión de espontaneidad.

A pesar de esta reacción tan entusiasta a los procedimientos para pasar inadvertido, cabe sospechar que los críticos como Castagnary y Zola sabían perfectamente que se habían empleado técnicas visibles e identificables concretas. Al igual que Duret, Zola proporciona pistas para encontrar algo que podría servir para definir la técnica de la originalidad. Según él, la obra de Manet se caracteriza por los marcados contrastes de valor y por el aspecto caprichoso e improvisado de su composición[118]. Zola cuenta asimismo que Jongkind pinta el cielo y la tierra con «aparente desorden»[119]. La técnica de la originalidad se pone de manifiesto una y otra vez de forma negativa, como la antítesis del procedimiento convencional: si uno es deliberado, el otro es espontáneo; si uno se sirve de transiciones de claroscuro («artificiales»), el otro emplea fuertes contrastes («naturales») de valor o color; si uno es ordenado o sistemático, el otro parece caprichoso; si uno es complejo por su diferenciación compositiva interna, el otro es sencillo por su uniformidad. La pregunta ahora es la siguiente: exactamente, ¿cómo crearon cuadros «originales» los pintores franceses de finales del siglo XIX?

Notas al pie

[1] Véase Albert Boime, The Academy and French Painting in the Nineteenth Century (Nueva York, 1971); y «The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France», Art Quarterly, 1 (otoño de 1977), pp. 1-39.

[2] Boime, Academy, pp. 174-184; Ludovic Vitet, «De l'enseignement des arts du dessin», Revue des deux mondes, 54 (1 de noviembre de 1864), pp. 80-82. Las categorías descriptivas «marca de identidad» y «marca de distinción» son de Boime.

[3] É. J. Delécluze, Traité élémentaire de peinture (París, 1842; ed. orig., 1828), pp. 229, 250.

[4] Véase, p. ej., É. J. Delécluze, «Salon de 1827», Journal des débats, 2 de enero de 1828, pp. 1-3; É . J. Delécluze, Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855 (París, 1856), pp. 303-305; y Jacques Nicolas Paillot de Montabert, Traité complet de la peinture, 9 vols. (París, 1829-1851), 4, pp. 272. Cf. las opiniones de David que aparecen en É.J. Delécluze, Louis David, son école et son temps (París, 1863; ed. orig., 1855), pp. 61-62.

[5] Procedente de notas de circa 1813-1827, reeditadas en Henri Delaborde, Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine (París, 1870), p. 140.

[6] Boime, Academy, p. 185 (cursiva mía).

[7] Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts (París, 1823), p. 181.

[8] Véase la carta de Pissarro a Lucien, 4 de junio de 1883, en Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien, ed. a cargo de John Rewald (París, 1950), p. 48.

[9] Dictionnaire de l'Academie des Beaux-Arts, vol. 4 (París, 1884), pp. 264-265. La publicación del Dictionnaire dio comienzo en 1858. Cf. el

argumento central de E. H. Gombrich, Art and Illusion (Princeton, 1969), p. 87: «No existe un naturalismo neutral. Antes de lanzarse a hacer una “copia” de la realidad, el artista necesita un vocabulario en igual medida que el escritor». Para una breve pero sugerente descripción de otros temas polémicos relacionados con la copia académica de obras maestras y el establecimiento de un canon artístico, véase Albert Boime, «Le Musée des Copies», Gazette des beaux-arts, 64 (octubre de 1964), pp. 237-247.

[10] Dictionnaire de l’Académie des Beaux-Arts, vol. 4, p. 262.

[11] Boime, Academy, pp. 43-44, 138.

[12] Cf. Quatremère de Quincy, quien define el croquis o esquisse como «l’image la plus sommaire, de celle que [l’artiste] porte toute formée dans son imagination, avant d’en produire le développement»; Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Essai sur l’idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de limitation propre des arts du dessin (París, 1837), p. 120.

[13] Véanse, p. ej., los escritos de Paillot de Montabert y Charles Blanc de los que hablamos más adelante, pp. 122-125 y nota 44. Los teóricos solían afirmar que las pinceladas revelaban la personalidad individual del artista; este factor era mucho más importante para los «independientes» que para los «académicos». A este respecto, cf. Henri Delaborde, «La Photographie et la gravure», Revue des deux mondes, 2 (1 de abril de 1856), p. 631; Felix Bracquemond, Du dessin et de la couleur (París, 1885), p. 151.

[14] Boime, Academy, p. 104.

[15] Charles Rosen y Henri Zerner han rechazado de igual manera la afirmación de Boime de que el esbozo académico «sin acabar» es comparable a las obras acabadas de los naturalistas vanguardistas; véase su reseña del Academy de Boime, «The Revival of Official Art», New York Review of Books, 18 de marzo de 1976.

[16] Para un análisis de este concepto, véase más arriba, parte 1, p. 48.

[17] «Ce n’est que l’indication d’un tableau à faire et non un tableau fait»; Ernest Chesneau, L’Art et les artistes modernes en France et en Angleterre (París, 1864), p. 195.

[18] Boime, Academy, p. 172.

[19] Ibíd., p. 169.

[20] Ibíd., p. 152. A este respecto, cf. John Rewald, History of Impressionism (Nueva York, 1969), p. 330; y, más arriba, parte 1.

[21] Émile Zola, «Édouard Manet» (1867), Mon Salon, Manet, Écrits sur l’art, ed. a cargo de Antoinette Ehrard (París, 1970), p. 100.

[22] Albert Boime, «Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth- Century France», Art Bulletin, 51 (marzo de 1969), p. 56. Sobre Couture como profesor, véase Albert Boime, Thomas Couture and the Eclectic Vision (New Haven, 1980), pp. 441 y sig. Anne Coffin Hanson también ha analizado la técnica pictórica de Couture; véase su Manet and the Modern Tradition (New Haven, 1977), pp. 145-154.

[23] Existen al menos dos estudios más de esta figura y son prácticamente idénticos. Véase Jane Van Nimmen, Thomas Couture: Paintings and Drawings in American Collections (University of Maryland, 1970), p. 61. Couture hacía a menudo varios estudios de las composiciones de figuras con el fin de saber de antemano cómo iban a resolverse las relaciones pictóricas en el cuadro definitivo; de esta manera podía mantener la «velocidad de ejecución» en la obra «acabada». Cf. el análisis que hace Boime de la peculiar técnica de Couture en Couture, pp. 450-456. Boime señala (p. 456) que «tras las impresionantes pinceladas y los contornos indefinidos [de Couture] advertimos siempre un plan cuidadosamente ejecutado».

[24] Éste es el contraste convencional (desde el punto de vista del valor) entre primer plano y fondo que con tanta vehemencia rechazaba Henri Regnault; véase más adelante, pp. 84-85.

[25] Retrato de Alice Ozy, circa 1855, Toledo Museum of Art.

[26] Sobre la naturaleza como origen, véanse las observaciones sobre Poussin en Thomas Couture, Méthode et entretiens d'atelier (París, 1867), pp. 246-247; sobre el yo como origen, véanse pp. 299-304; sobre Dios como origen, véanse pp. 345-360.

[27] Thomas Couture, Paysage, Entretiens d'atelier (París, 1869), pp. 51-54.

[28] De una carta a un cliente americano, reeditada en G. Bertauts-Couture, Thomas Couture, sa vie, son œuvre, son caractère, ses idées, sa méthode par lui-même et par son petit-fils (París,1932), p. 89.

[29] Couture, Méthode, p. 4.

[30] Ibíd., p. 247. Cf. también Couture, Paysage, pp. 37-41. Couture utiliza el concepto de copia igual que como lo harái Matisse más tarde; cf. más arriba, cap. 6.

[31] Couture, Paysage, pp. 55-67; Bertauts-Couture, p. 111.

[32] Couture, Méthode, pp. 285-287.

[33] Bertauts-Couture, p. 106.

[34] Ibíd., p. 105.

[35] Ibíd., p. 106. Esta asociación entre técnica y ley universal despertaría más adelante el interés de los simbolistas.

[36] Ibíd., pp. 108-109.

[37] Ibíd., p. 110. La interpretación que hace Couture de Leonardo se basa en una idea de «ciencia» propia del siglo XIX que no resulta adecuada en este caso; está en contradicción con la conocida explicación de que Leonardo buscaba imágenes nuevas en las masas sin modelar que veía en la naturaleza e incluso en sus esbozos compositivos, que repasaba una y otra vez. Para una descripción de Leonardo en cuanto «descubridor» (contraria a la de «creador» de Couture»), cf. E H. Gombrich, «Leonardo's Method of Working out Compositions», Norm and Form: Studies in the Art of the

Renaissance (Londres, 1971 [trad. cast.: Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento, Madrid, Alianza, 1984]), p. 61.

[38] Théophile Thoré (Thoré-Bürger), «Salon de 1847», Les Salons, 3 vols. (Bruselas, 1893), 1, pp. 446, 538.

[39] A este respecto, véase Pontus Grate, Deux Critiques d'art de l'époque romantique: Gustave Planche et Théophile Thoré, ilustración, n.º 12 (Estocolmo, 1959), p. 223; para el análisis de Baudelaire y Thoré, véase Richard Shiff, «Miscreation», Studies in Visual Communication, 7 (primavera de 1981), pp. 66-69.

[40] Cf., p. ej., el pintor Girodet-Trioson, quien (en la entrada de Ordonnance propuesta para un diccionario que iba a publicar la Acadèmie des Beaux-Arts) sostenía que la invención artística implicaba necesariamente tomar decisiones de carácter compositivo y poseer una organización intelectual; p. A. Coupin, ed., Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, 2 vols. (París, 1829), 2, p.208. Véase asimismo Kineret S. Jaffe, «The Concept of Genius in Eighteenth-Century French Aesthetics», Journal of the History of Ideas, 41 (1980), p. 587.

[41] Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin (París, 1880; ed. orig., 1867), pp. 502, 531. La mayor parte de la Grammaire había aparecido previamente por entregas en la Gazette des beaux-arts durante los años 1860-1866. Philippe de Chennevières, quien sustituyó a Blanc en el cargo de Director de Bellas Artes a finales de 1873, estaba totalmente en desacuerdo con las actividades intelectuales de su predecesor. Retrospectivamente, afirmaría que Blanc había dedicado demasiado tiempo y energías a la estética y no había adquirido experiencia como «entendido». Con respecto a la Grammaire de Blanc, escribió lo siguiente: «No alcanzo a imaginar que un artista pueda obtener de esta verborrea erudita e ingeniosa información alguna que le sirva de provecho en relación a la ejecución de alguna de sus obras». Véase Philippe de Chennevières, «Charles Blanc» (1883), Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts, 5 vols. (París, 1979; ed. orig., 1883-1889), 1, pp. 90-91. No obstante, los trabajos de Blanc en el campo de la estética estaban en general bien considerados; véase Albert Soubies, Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut, 5 vols. (París, 1904-1915), 3, pp. 236-237.

[42] Charles Blanc, «Du style et de M. Ingres», Gazette des beaux-arts, 14 (1 de enero de 1863), p. 15. Cf. Baudelaire y otros: véase más arriba, parte 1.

[43] Blanc, Grammaire, pp. 21-22, 559.

[44] Cf. el Traité complet de la peinture, de Paillot de Montabert, el precedente más importante de la Grammaire de Blanc. Paillot escribió que «la peinture est constituée de cinq grandes conditions: 1re, la composition; 2e, le dessin; 3e, le clair-obscur; 4e, le coloris; et 5e, la touche»; este orden es «celui selon lequel procède l'artiste pour exécuter son tableau». Véase Jacques Nicolas Paillot de Montabert, L'Artistaire, livre des principales initiations aux beaux-arts (París, 1855), pp. 119-120; y Traité complet de la peinture, 1, pp. xxvi-xxvii.

[45] Blanc, Grammaire, p. 500. Blanc (p. 502) cita a Paillot en referencia a este tema. Para Paillot, la unidad era el principio artístico fundamental, además de un principio teológico; conseguir la unidad en el arte equivalía a adquirir conocimiento de la unidad de Dios. Véase Paillot de Montabert, L'Artistaire, pp. 8, 62-63; y Traité, 4, p. 219.

[46] Blanc, Grammaire, p. 546.

[47] Véase Blanc, Grammaire, pp. 20-21; y Charles Blanc, Les Beaux-arts à l'exposition universelle de 1878 (París, 1878), p. 272. La idea de la fotografía como «hallazgo» resulta evidente en la locución: to take a photograph (en francés, prendre une photographie) . Sobre el carácter de hallazgo de la imagen fotográfica, cf. Champfleury, «L'Aventurier Challes», La Revue de París 21 (15 de mayo de 1854), pp. 573-574; Delaborde, «La Photographie et la gravure», p. 635.

[48] Blanc, Grammaire, p. 555. Lo que Blanc denomina uniformidad podría dar lugar a lo que Paillot de Montabert llama l'équivoque, es decir: una falta de claridad y una ambigüedad no deseadas; Paillot de Montabert, L'Artistaire, pp. 69, 185-188. A diferencia de Blanc, Lecoq de Boisbaudran, cuya principal preocupación era la originalidad, sostenía que no podía existir una «regla» de composición válida, sino una serie de convenciones a las que era preciso atenerse; véanse «Lettres à un jeune professeur» (1877),

reeditadas en Horace Lecoq de Boisbaudran, L'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste (París, 1913), pp. 143-144.

[49] Charles Alphonse Du Fresnoy, The Art of Painting (Londres, 1716; ed. francesa orig., 1668), p. 43; Eugène Veron, L'Esthétique (París, 1878), p. 262.

[50] Blanc, Grammaire, p. 573.

[51] Charles Blanc, «Eugène Delacroix» (1864), Les Artistes de mon temps (París, 1876), p. 62. Cf. también la entrada coloris en el Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts, vol. 4, p. 183; aquí se habla del color como una característica técnica que sólo es posible perfeccionar mediante el aprendizaje.

[52] Blanc, Grammaire, p. 560. Cf. también Blanc, «Delacroix», pp. 62, 66.

[53] Véase, p. ej., Ernest Chesneau, Les Nations rivales dans l'art; L'Art japonais (París, 1868), pp. 453-454; Walther Fol, «Fortuny», Gazette des beaux-arts, 11 (abril de 1875), p. 362, 364; Ernest Chesneau, «Exposition universelle; le Japon à París», Gazette des beaux-arts, 18 (septiembre, noviembre de 1878), pp. 392, 396, 843-844; Edmond Duranty, «L'Extreme-Orient: Revue d'ensemble des arts asiatiques à l'Exposition universelle», Gazette des beaux-arts, 18 (diciembre de 1878), p. 1048.

[54] Eugène Fromentin, Les Maîtres d'autrefois (París, 1876), p. 241.

[55] Fromentin, p. 287. Cf. la descripción que hace Bigot de las obras de Bastien-Lepage; dice que a estos cuadros les falta el modelado del claroscuro y compara la visión del artista con la de los chinos y los japoneses, quienes, supuestamente, no ven diferencias espaciales, sino que yuxtaponen objetos en un plano uniforme. Charles Bigot, «Jules Bastien-Lepage» (1885), Peintres français contemporains (París, 1888), pp. 178-179.

[56] Carta a Pissarro, 2 de julio de 1876, John Rewald, ed., Paul Cézanne, correspondance (París, 1937 [trad. cast.: Correspondencia, Madrid, Visor Dis., La balsa de la Medusa, 1991]), p. 127. La imagen del naipe que a la que recurre Cézanne aparecía a menudo en los debates del siglo XIX sobre

los efectos cromáticos. Recordaba no sólo a yuxtaposiciones bruscas y sorprendentes de colores vivos y en una falta de valores refinados de claroscuro, sino también, en general, a la ingenuidad y la sinceridad asociadas a la imagerie populaire de los naipes. Cf., p. ej., J.-F.L. Mérimée, De la peinture à l'huile (París, 1830), p. 293.

[57] En cuanto a la motivación de Monet, véase su carta a Durand-Ruel, Bordighera, 11 de marzo de 1884: «ceux qui n'ont pas vu ce pays ou qui l'ont mal vu crieront, j'en suis sûr, à l'invraisemblance [entre la pintura de Monet y las apariencias naturales] , quoique je sois bien au dessous du ton: tout est gorgel-de-pigeon et flamme-de-punch [...] ». Reeditada en Daniel Wildenstein, Claude Monet, Biographie et catalogue raisonné, 3 vols. (Lausana, 1974-1979), 2, p. 243.

[58] Carta a Monfort, Tánger, 15 de julio de 1870; Arthur Duparc, ed., Correspondance de Henri Regnault (París, 1873; ed. orig., 1872), pp. 382-383. La contraposición entre la luz de estudio convencional y la novedosa luz natural era un tema frecuente en la época de Regnault; véase, p. ej., Bigot, «Corot» (1875), Peintres français comtemporains, pp. 53-54.

[59] André Michel, «A propos d'une collection particulière exposèe dans la galerie de M. Georges Petit», Gazette des beaux-arts, 30 (1 de diciembre de 1884), p. 500.

[60] René Ménard, «Salon de 1870», Gazette des beaux-arts, 3 (1 de junio de 1870), p. 505.

[61] Victor Fournel, Les Artistes français contemporains (Tours, 1885), pp. 489, 492, 7.

[62] Théodore Duret, «Les Peintres impressionnistes» (1878), «Claude Monet» (1880), «Renoir» (1882), Critique d'avant-garde (París, 1885), pp. 65-66, 95-96, 113-114. Armand Silvestre, quien, al igual que Duret, mantenía una estrecha relación con los impresionistas, también afirmaba que la técnica de yuxtaponer colores vivos tenía su origen en los japoneses; véase su prólogo a Galerie Durand-Ruel, Recueil d'estampes gravées à l'eau forte (París, 1873), p. 23.

[63] Duret, «Les Peintres impressionnistes», Critique, p. 66.

[64] Duret, «Claude Monet», Critique, pp. 98-99. Asimismo, Duranty, al describir aspectos del color impresionistas que cabía relacionar sin problemas con la investigación científica analítica, sostenía que los impresionistas se habían inspirado en la intuición para usar estas técnicas; véase, Edmond Duranty, La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel, ed. a cargo de Marcel Guérin (París, 1946; ed. orig., 1876), p. 39.

[65] Maurice Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme» (1909), Théories, 1890- 1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), p. 264.

[66] Théodore Duret, Les Peintres français en 1867 (París, 1867), pp. 23-24.

[67] Duret, Peintres français, p. 24.

[68] Duret, «Les Peintres impressionnistes», Critique, pp. 67-68.

[69] Ibíd., p. 65.

[70] Duret, «Claude Monet», Critique, p. 100. Cf. las observaciones de Duret acerca de Manet y Renoir: «Salon de 1870», «Renoir», Critique, pp. 41, 114. Un escultor podía sentirse atraído por la idea básica del enfoque impresionista. Rodin, que era amigo de Monet y, al igual que éste, fue objeto de comentarios tanto desde el punto de vista impresionista como desde el simbolista, dijo: «Je me suis simplement appliqué à copier la nature. Je l'interprete comme je la vois, selon mon tempérament, ma sensibilité, d'après les sentiments qu'elle évoque en moi». Véase Edmond Claris, «L:Impressionnisme en sculpture», La Nouvelle Revue, 10 (1 de junio de 1901), p. 327.

[71] Véase más adelante, pp. 92-95.

[72] En Richard Shiff, «The Original, the Imitation, the Copy, and the Spontaneous Classic», Yale French Studies, n.º 66 (1984), pp. 27-54, ofrezco una explicación más completa de por qué, en teoría, podían apropiarse de

este naturalismo únicamente los artistas que lo descubrieran (o encontraran) en una experiencia directa; la idea fundamental del argumento es que la apropiación sólo es posible cuando un estilo es susceptible de ser analizado de manera que se puedan separar sus componentes (técnicas). Siempre que un estilo parece completamente independiente de sus precedentes o va más allá de sus fuentes, escapa a cualquier análisis de este tipo, pues da la impresión de ser algo original que sólo es posible imitar en su totalidad. La «copia» en bloque que exige un estilo radicalmente original somete al copiador a una dependencia que un académico consideraría intolerable; los académicos protegían su originalidad tan celosamente como los independientes. (Cf. más adelante, pp. 92-95; y véase asimismo la singular manera en que Rodin emplea el término copier en la cita anterior, nota 70.)

[73] Émile Zola, «Proudhon et Courbet» (1866), «M. H. Taine, artiste» (1866), Mes Haines, Mon Salon, Édouard Manet (París, 1879), pp. 25, 229. Cf. asimismo, Zola, «Mon Salon» (1866), Écrits, pp. 59-60; y la carta que escribió a Valabrègue en 1864, reeditada en Correspondance 1858-71, ed. a cargo de Maurice Le Blond (París, 1927), p. 248.

[74] Blanc, Grammaire, pp. 19-20, 532.

[75] Al igual que otros teóricos de la época, Blanc reconocía que a menudo las fotografías mostraban indicios de cómo el fotógrafo había manipulado las posturas de las figuras y la iluminación, pero asociaba estos efectos a aspectos de una técnica fotográfica lograda y no a un «estilo» artístico expresivo; Blanc, Grammaire, pp. 20-21.

[76] Ibíd., p. 19 (cursiva mía). Puede que sea significativo que Blanc se refiera aquí a la personnalité y no al tempérament . La diferencia, aunque conocida, sería la siguiente: la personalidad es el rasgo público, creado, mientras que el temperamento es el rasgo innato, hallado, fruto en gran medida de la fisiología y de las condiciones materiales del entorno.

[77] Con respecto a la importancia de la reflexión previa y la elección, cf. Paillot de Montabert, quien, al igual que Blanc, señala que el hallazgo (tanto trouver como inventer) sólo puede constituir la primera fase del proceso artístico, del cual también deben formar parte la elección y la composición (trouver, choisir, et composer); Paillot de Montabert, L'Artistaire, pp. 175-

177; Traité, 4, p. 243. Cf. también Quatremère de Quincy, Essai sur l'idéal, pp. 60-70.

[78] Lecoq de Boisbaudran, «Lettres à un jeune professeur», p. 142. Sobre la fama de Lecoq como defensor de la originalidad, cf. Duranty, La Nouvelle Peinture, p. 33 .

[79] Cf. Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles, 3 vols. (París, 1865), 1, p. 46. Felix Bracquemond expresó la misma opinión en Du dessin et de la couleur, pp. 217-218.

[80] Blanc, Grammaire, p. 21. Cf. las opiniones de Gustave Planche, que afirmaba que el gran arte debe dar cabida tanto a la imitation (lo hallado) como a la invention (lo creado), y que los escultores franceses de la época habían contrapuesto lo real (y su vérité) a lo ideal sin ningún criterio. Véase Gustave Planche, «L'Art grec et la sculpture réaliste», Revue des deux mondes, 5 (1 de octubre de 1856), pp. 545, 552-554.

[81] Publicada originalmente en Courrier du dimanche, 25 de diciembre de 1861; citada en Jules Castagnary, «Courbet, son atelier, ses théories», Les Libres Propos (París, 1864), p. 182.

[82] Blanc, Grammaire, p. 21.

[83] Ibíd., p. 539; Blanc, «Du style et de M. Ingres», pp. 7-8, 13, 23; Charles Blanc, «Ingres, sa vie et ses ouvrages», Gazette des beaux-arts, 25 (1 de septiembre de 1868), p. 243.

[84] Ménard, «Salon de 1870», p. 508. Sobre la distinción entre modelado «acabado» y «sumario», cf. también Philippe Burty, «L'Exposition de Lyon», Gazette des beaux-arts, 3 (marzo de 1870), p. 285: Georges Lafenestre, «Salon de 1873», Gazette des beaux - arts, 8 (julio de 1873), p. 58.

[85] Gabriel Séailles, «L'Impressionnisme», Almanach du bibliophile, abril de 1898, pp. 43-45, 50-51.

[86] Camille Mauclair, «Destinées de la peinture française depuis 1865», La Nouvelle Revue, 93 (marzo de 1895), pp. 363-366, 370.

[87] Véase más arriba, parte 1.

[88] Mauclair, pp. 363-366, 376. Treinta años antes, Castagnary había abogado por un arte que pudiera sintetizar los movimientos «realista» e «idealista»; véase el comentario sobre Millet y Courbet en Jules Antoine Castagnary, «Salon de 1864», «Salon de 1866», Salons, 2 vols. (París, 1892), 1, pp. 189-192, 240.

[89] Raymond Bouyer, «Le Paysage dans l'art», L'Artiste, 6 (julio agosto y septiembre 1893), pp. 31-33, 114, 213.

[90] Blanc, Grammaire, p. 17.

[91] Ibíd., nota 531; cf. también p. 19. Para el compañero de Blanc en la Academia, Henri Delaborde, la elección consciente (activa) distinguía el arte del grabado del simple «oficio» de la reproducción fotográfica; Delaborde, «La Photographie et la gravure», p. 635.

[92] Blanc, Grammaire, p.531 (cursiva añadida).

[93] Ibíd., p. 20. Sobre el uso que hacía Claude de los recursos pictóricos artificiales, véase asimismo pp. 558, 602-604. Cf. Gustave Planche, «Le Paysage et les paysagistes: Ruysdael, Claude Lorrain, Nicolas Poussin», Reaue des deux mondes, 9 (15 de junio de 1857), p. 786.

[94] Couture, Méthode, p. 247; Couture, Paysage, pp. 37-38. 67.

[95] Entrada de imiter, Émile Littré, Dictionnaire de la langue française, 4 vols. (París, 1863-1869), 3, p. 19. Cf. la distinción que establece Delaborde en la siguiente cita, «La. Photographie et la gravure», p. 621: «l'imitation sera insuffisante, si elle garde seulement le caracteèe d'une copie littérale». Como ya he indicado, no siempre se mantenía esta distinción. Al igual que Blanc, Zola utilizaba a menudo imiter y copier de forma intercambiable y ocultaba sus diferentes identidades etimológicas. En su análisis del concepto de imitación en Taine, emplea imiter donde sería más acertado poner copier

y viceversa: «on ne peut imiter l'objet dons s a réalité; il suffit de le copier, en maintenant un certain rapport entre ses diverses proportions, rapport que l'on modifie pour faire prédominer le caractère essentiel». Véase Émile Zola, «M. H. Taine, artiste» (1866), Mes Haines (París, 1879), p. 228 (cursiva mía). Taine distinguía entre l'imitation materielle (la copia) y l'imitation intelligente (la imitación propiamente dicha); Hippolyte Taine, Philosophie de l'art, 2 vols. (París, 1893; ed. orig., 1865-1869), 1, p. 46.

[96] Quatremère de Quincy, Essai sur [...] l'imitation, pp. 8-9, 11-12, 23-25, 189, 238, 272. Cf. también Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Considérations sur les arts du dessin en France (París, 1791), pp. x-xi; Paillot de Montabert, Traité, 4, p. 273. Para un ejemplo posterior y conciso de esta distinción, cf. J. D. Regnier, De la lumière et de la couleur chez les grands maîtres anciens (París, 1865), p. 74: «La peinture est l'imitation et non la copie de la nature». Sobre la distinción entre «imitación» y «copia» en el siglo XVIII y el Renacimiento, véanse, respectivamente, Jaffe, «The Concept of Genius», p. 582, y David Summers, Michelangelo and the Language of Art (Princeton, 1981), pp. 279-280. Sobre la clasificación de los diversos tipos de «copias» (en contraposición a «imitaciones») hecha por los artistas académicos, véanse Pierre Malitourne, «Les Copies de Raphaël, par les frères Balze», L'Artiste, 11 (7 de noviembre de 1847), p. 7; y la entrada de copie, Dictionnaire de l'Academie des Beaux-Arts, vol . 4, p. 262. Delécluze indicaba que copiar era el logro más difícil y encomiable; Traité elementaire de peinture, p. 230.

[97] Cf., p. ej., Thoré, «Salon de 1844», Les Salons, 1, p. 20. Sobre el cambio de uso de los conceptos de imitación y copia, véase Shiff, «The Original, the Imitation, the Copy, and the Spontaneous Classic».

[98] Éste ha sido siempre un tema acuciante para la cultura occidental. Recientemente ha sido abordado y circunscrito por Jacques Derrida, quien se ha basado para ello en una lectura del Fedro y otros textos platónicos «clásicos». Véase Jacques Derrida, «Plato's Pharmacy», Dissemination, trad. Barbara Johnson (Chicago, 1981), p. 149.

[99] Muchos de los argumentos de Quatremère iban dirigidos contra T. B. Émeric-David, Recherches sur l'art statuaire (París, 1805); cf. Émeric-David, esp. pp. 221-236, 283-285. Sobre la defensa de Quatremère de la

postura académica «clásica», véase R. Schneider, L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823) (París, 1910), esp. pp. 3-12, 25-29. En Essai sur l'ideal (1837), de Quatremère, se volvieron a publicar muchas de las declaraciones que hizo en 1805 en respuesta a Émeric-David. Sobre el debate acerca de las ventajas del modelo artístico con respecto al modelo natural, cf. Planche, «L'Art grec et la sculpture réaliste», pp. 533, 552. La misma cuestión aparece en las teorías de Émile Bernard y Maurice Denis: Cézanne también reflexionó sobre este problema; véase más adelante, caps. 9, 13, 14.

[100] Zola, «Édouard Manet» (1867), Écrits, pp. 102, 101 (cursiva mía). Cf. Zola, «Édouard Manet» (1884), Écrits, p. 363. Véanse asimismo las observaciones de Zola acerca de Pissarro, que no es «ni poète ni philosophe, mais simplement naturaliste»; «Mon Salon» (1868), Écrits, p. 147.

[101] Véanse, p. ej., George Mauner, Manet, peintre-philosophe (University Park, Pensilvania, 1975), pp. 1-6; y Théodore Reff, «Manet's Portrait of Zola», Burlington Magazine, 117 (enero de 1975), p. 41.

[102] Para esta definición tan corriente, véase, p. ej., p. H. Valenciennes, Élémens de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage (París, 1800), pp. 630-631: «Quelque sujet que vous ayiez à traiter, souvenez-vous bien que les trois parties essentielles de la Peinture, sont l'Invention, la Composition et l'Exécution [...] La première tient au génie, la seconde dépend des connoissances acquises, et la troisième est le fruit de l'habitude et de l'expérience». Las tres áreas del conocimiento artístico se corresponden con las tres grandes divisiones de la retórica clásica: invención (inventio), disposición (dispositio) y estilo (elocutio).

[103] Zola, «Mon Salon», Écrits, p. 141. Cf. Zola sobre Pissarro, «Mon Salon», p. 159. Zola habla de la forma que tiene Manet de «copiar» tras observar cómo pintaba su retrato: «il me copiait comme il aurait copié une bète humaine quelconque». (Cf. también los comentarios en el mismo sentido de Zola en «Édouard Manet» [1884], Écrits, p. 363). El género del retrato se asociaba tradicionalmente a la copia (no a la imitación); véase Johann Joachim Winckelmann, «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» (1755), Winckelmanns Werke,

ed. a cargo de Helmut Holtzhauer (Berlin, 1969), p. 11; y Quatremère de Quincy, Essai sur l'ideal, p. 50. Quatremère opinaba que las ideas no forman parte de los retratos: «Qu'y a-t-il à idéer ou à imaginer dans ce qui fait l'essence d'un portrait?»

[104] Tal plasmación o «copia» es, por supuesto (tal como indica la definición de Littré), «exacta» y, por tanto, expresa una verité objetiva y subjetiva; a este respecto, véase más arriba, parte 1.

[105] Zola, «Mon Salon», Écrits, p. 142. Cf. Castagnary, quien compara la copia con la invención y la composición; el crítico sostiene que la obra del artista resulta sincera incluso cuando es fruto de la invención y aun así parece una copia: «prenant [l']ouvrage pour une copie de la nature, [chacun] s'écrie: Quelle sincérité!» Véase Castagnary, «Salon de 1868», Salons, 1 : 292. La opinión expresada por Zola y Manet difiere radicalmente no sólo de la de Blanc, sino de la de todos los «académicos» de verdad. Por ejemplo, Paillot de Montabert comentaba que «si, donc, malgré les règles, l'ouvrage est froid, c'est faute de chaleur ou de génie chez l'artiste, ce n'est pas la faute des règles»; Paillot de Montabert, L'Artistaire, p. 261. Cf. también Quatremère de Quincy, Essai Sur l'ideal, pp. 99-103.

[106] Josephin Péladan, «Le Procédé de Manet d'après l'exposition de l'Ecole des Beaux- Arts», L'Artiste, febrero de 1884, p. 103. Parece que muchas de las condiciones del debate crítico en torno a Manet fueron establecidas por las primeras declaraciones de Zola. En 1980, Ernest Chesneau elogió al artista por haber liberado su técnica de toda convención y práctica de estudio; las obras de Manet eran dignas de atención «pour leur sincérité d'aspect et pour la justesse et la très-rare finesse du ton obtenu sans convention, vu, surpris et fixé par un regard du peintre». De todos modos, Chesneau concluía que Manet no lograba excitar su imaginación: «Je dirai donc à M. Manet: Consultez le modèle, ne le copiez pas». Véase Ernest Chesneau, L'Éducation de l'artiste (París, 1880), pp. 338-339 (cursiva mía). Para una explicación más comprensiva con la situación de Manet, pero escéptica con respecto a su pretendida ingenuidad, cf. los comentarios posteriores de Georges Lecomte: «Cette apparente naïveté [de las obras de Manet], en admettant qu'on pût la concevoir en des œuvres si réfléchies, proviendrait d'une compréhension profonde des aspects de la nature et des gestes de l'homme; d'une vision et d'un faire inédits, ne correspondant en

rien à la grammaire des former que l'art des siècles nous a léguée». Georges Lecomte, L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel (París, 1892), p. 42. Cf. también Jules de Marthold, Édouard Manet», La Revue critique, 1 (29 de enero de 1882), p. 12; quien dice que el estilo de Manet es «l'opposé de toute manière, c'est-à-dire la simple volenté de ne faire que copier les choses».

107 Zola, «Édouard Manet» (1867), Écrits, p. 97. Cf. la introducción al catálogo de la exposición de Manet de 1867, «Motifs d'une exposition particulière», escrita, según la opinión general, por Manet y Zola; en esta publicación se hace hincapié en la «sinceridad» de Manet y en su intento de ser «él mismo». Véase Alan Krell, «Manet, Zola and the "Motifs d'une Exposition particulière", 1867», Gazette des beaux-arts, 99 (marzo de 1982), pp. 109-115.

108 Zola, «Édouard Manet» (1884), Écrits, p. 362.

109 Blanc, «Henri Regnault», Les Artistes de mon temps, p. 348. Cf. los comentarios en el mismo sentido de Ménard, «Salon de 1870», p. 505.

110 Blanc, «Henri Regnault», p. 362. Cf. Fournel, Les Artistes français contemporains, p. 489: «Regnault n'était pas de la race des penseurs, mais de la famille des peintres [...]».

111 Blanc, «Henri Regnault», p. 351.

112 Ibíd., p. 360. Compárese el juicio favorable que hace Blanc de Delacroix, quien, aunque es un colorista, posee «cualidades de otra clase»; «Eugène Delacroix», Les Artistes de mon temps, p. 61.

113 Blanc, «Henri Regnault», p. 363.

114 Blanc, Grammaire, p. 18.

115 Zola, «Mon Salon» (1866), Écrits, p. 60.

116 Antonin Proust, «Édouard Manet», Revue blanche, 12 (15 de abril de 1897), p. 427.

[117] Castagnary, «Salon des Refusés» (1863), Salons, 1, p. 170.

[118] Zola, «Édouard Manet» (1867), Écrits, p. 102. Cf. las últimas palabras de Zola en «Édouard Manet» (1884), Écrits, p. 363: «La composition a disparu». Otros críticos afines al naturalismo hicieron las mismas observaciones que Zola y las situaron en el mismo marco interpretativo: Castagnary señaló los marcados contrastes y los asoció al «temperamento» de Manet; Thoré comentó que el pintor no distinguía entre figuras y accesorios, pero elogió el efecto unificador de la luz. Véase Castagnary, «Salon de 1868», Salons, 1, p. 314; Thoré, «Salon de 1868», Les Salons, 3, p. 532. Para las reacciones de la época desfavorables a Manet, véase, p. ej., J. Grangedor, «Le Salon de 1868», Gazette des beaux-arts 24 (1 de junio de 1868), p. 520; Marc de Montifaud, «Salon de 1868», L'Artiste, junio de 1868, p. 412.

[119] Zola, «Mon Salon» (1868), Écrits, p. 160. Para la interpretación que hizo Zola de la técnica de Jongkind, cf. más arriba, parte 1.

Capítulo 8

Corot, Monet, Cézanne y la técnica de la originalidad

En este capítulo se analizarán paisajes de Corot, Monet y Cézanne con independencia de la importancia que pudieran tener en el plano «personal». No se tendrán en cuenta algunos de los factores en los que se basan a menudo las interpretaciones: las asociaciones subjetivas que tenga el paisaje para el autor, el sentido que pueda haber tenido el cuadro en el transcurso de la vida del pintor, o los datos biográficos o psicológicos que puedan influirle a un historiador en el análisis más exhaustivo de la obra. Sin embargo, no se trata de hacer una lectura ingenua de los cuadros (tampoco sería posible). Éstos se analizarán desde la perspectiva del «público», o sea: conociendo y respondiendo al contexto teórico y crítico tratado en el capítulo anterior. Nuestra intención es verlos tal y como Blanc, Zola y otros interpretaron y describieron a su vez obras semejantes en sus publicaciones. Es decir, esta postura presupone la posesión de un conocimiento relativamente amplio de la pintura del siglo XIX y de una información privilegiada escasa (por no decir nula) sobre las circunstancias o la biografía de un determinado artista. Zola conocía personalmente a muchos pintores, pero la lógica de sus juicios críticos excluía cualquier opinión parcial que pudiera brotar de la amistad. Para llegar a la conclusión de que Manet pintaba «lo que veía», a Zola no le hizo falta tener una relación personal con el artista.

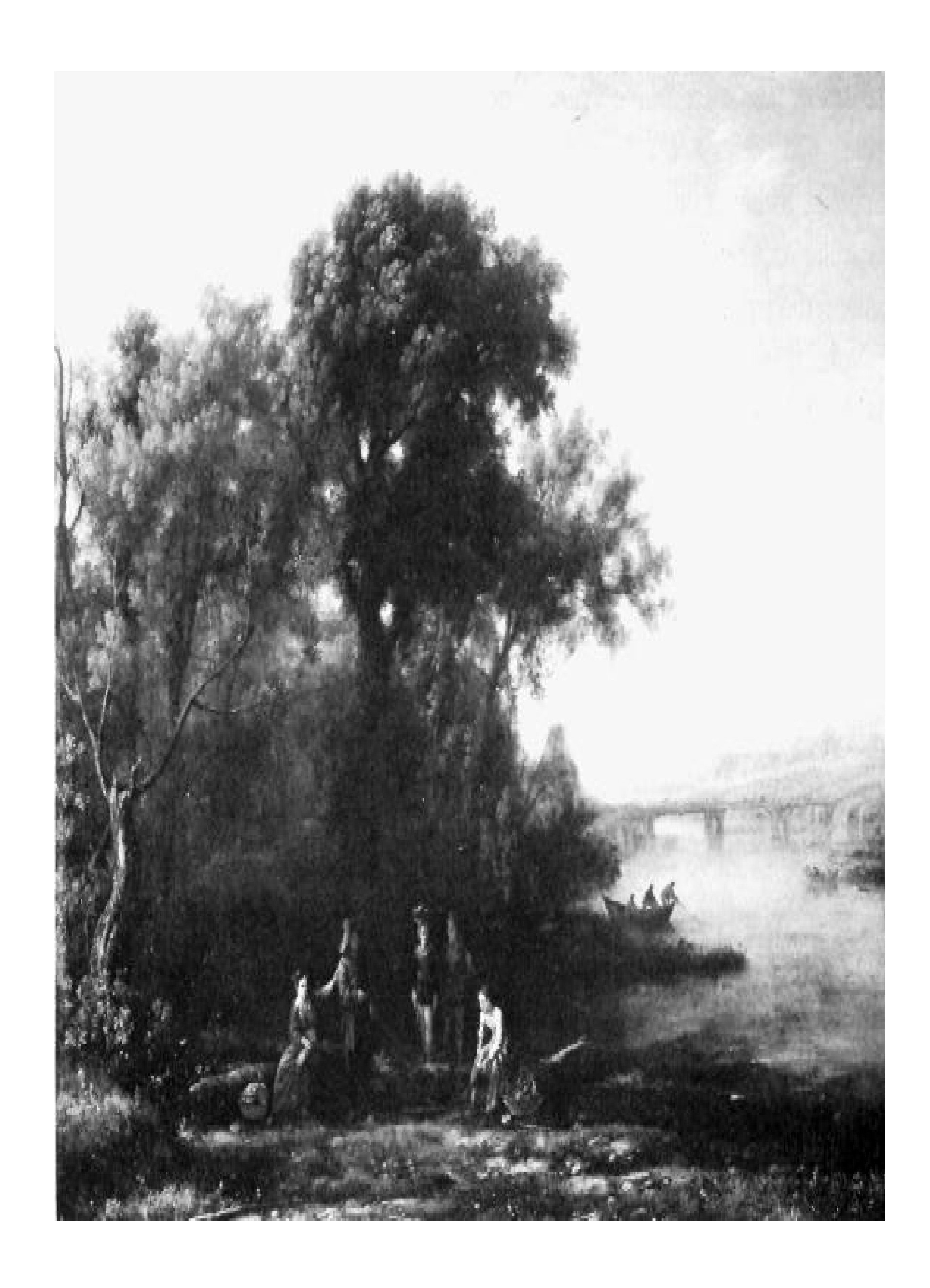
No cabe duda de que los críticos no vacilaron en hacer dictámenes de carácter general basados en una forma de análisis visual. Cuando en 1876 Fromentin expresó su descontento con los artistas de su época, estaba pensando en la creación de un grupo importante, una «vanguardia» constituida no sólo por impresionistas independientes, sino también por académicos desafectos como Henri Regnault. El crítico y pintor pensaba que aquella generación más joven no trabajaba con el esmero suficiente; en concreto, echaba de menos la manipulación y la observación de «valores», la modulación del claroscuro que tanto admiraba en Rembrandt y en otros maestros veteranos. Al hacer hincapié en la importancia del matiz y la atención al detalle, Fromentin diferenciaba entre los artistas que presentaban

en sus cuadros una superficie delicadamente trabajada y muy diferenciada, y aquellos que parecían dejar las cosas tal y como las encontraban. Para este observador, el intento de eliminar el artificio y las convenciones del arte moderno sólo había traído una pérdida de invención imaginativa, es decir: una pérdida de la creatividad propiamente dicha[1].

Los comentarios de Fromentin aparecieron en el contexto de un estudio histórico de los maestros holandeses y flamencos de épocas anteriores. En cambio, de haber centrado su atención en los franceses, su paradigma en el terreno del paisajismo habría sido Claudio de Lorena: «en Francia sólo hemos tenido un paisajista: Claudio de Lorena»[2]. También para Couture servía Claudio de Lorena como modelo de excelencia: «[su pintura] escapa al análisis de su procedimiento; su técnica es tan perfecta que [cualquier huella de] el autor desaparece por completo»[3]. Couture parece afirmar que Claudio de Lorena poseía ese rasgo fundamental de la maestría técnica que Manet y los naturalistas buscaban para lograr que la técnica resultara invisible. Este genio se había liberado de toda práctica académica; pese a lo cual –como bien sabía Couture– se convirtió en el modelo de los académicos. Generaciones posteriores emularon el estilo refinado de Claudio de Lorena, ya que su diferenciado uso de la luz y el color coincidía con el ideal académico de una técnica que respondiera sutilmente a unos propósitos expresivos concretos. Aunque hubiera logrado unos efectos mágicos, la técnica de Claudio de Lorena fue sometida al análisis académico más simple, pues sus composiciones dependían claramente de las relaciones que mantenían entre sí las partes bien definidas que las integraban. Su luz (y el espacio que ésta creaba) ilustraba un principio académico. Como diría Charles Blanc, la luz pictórica mostraba un orden correcto y una composición acertada de sus diversos elementos: «unificada, pero no uniforme»[4].

El análisis de un cuadro característico de Lorena, Paisaje con figuras (con fecha de 1636[5]; il. 15), puede servirnos para establecer una norma de diferenciación compositiva «académica». Este cuadro pone de manifiesto el orden jerárquico de los elementos compositivos que defendían los académicos. Al tener un sentido de la escala y un sistema de alejamiento espacial propios, el orden estructurado de Paisaje con figuras parece interiorizado. Cuando el observador se imagina «entrando» en esta pintura, no tiene ninguna dificultad para desplazarse de un lado a otro «a través del

paisaje», ya que le guía una transición o un movimiento visual ininterrumpido. Nunca se encuentra con espacios ni objetos (representados por manchas de color) que le atraigan en igual medida o simultáneamente, pues cada parte del cuadro tiene una posición única en la jerarquía compositiva. Por ejemplo, el primer plano revela pautas de luz y sombra (principalmente marrones y verdes cálidos) que cambian paulatinamente al desplazar la mirada de derecha a izquierda o de los «cercas» a los «lejos» ilusorios (es decir, de abajo arriba).



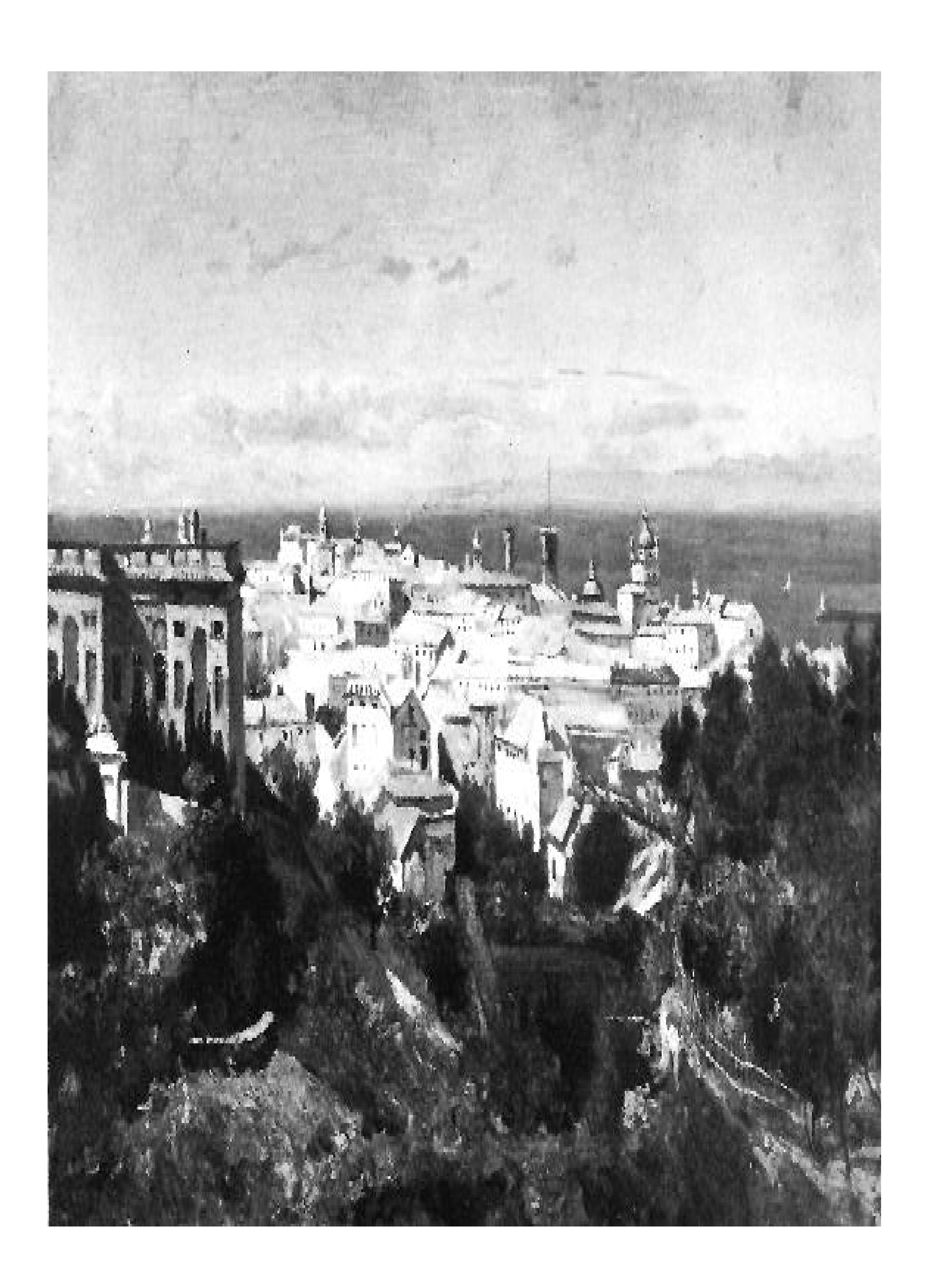
15. Claudio de Lorena, Paisaje con figuras, 1636. The Metropolitan Museum of Art, Fundación Fletcher, 1928.

Los detalles de Paisaje con figuras presentan cierta variedad. El grupo de figuras del centro del primer plano es pintado con una pauta de luz diferenciada que resulta semejante a la del paisaje circundante. El toque de luz más importante lo constituye una figura de mujer vestida principalmente de blanco y ocre. Los dos pares de figuras aparecen bajo una iluminación más débil, y a la mujer de cada uno de ellos se la destaca y se le aplica un color más luminoso que al hombre. Este modelo de sutil oposición y variación se extiende a la vegetación del segundo término. A la izquierda del cuadro aparece un viejo tronco de árbol con unas pocas ramas vivas que contrasta con una cercana masa de follaje exuberante[6]. En medio del follaje, un árbol de hojas amarillentas sirve para animar los verdes fríos dominantes de los otros, mientras que el juego de luces y sombras define cada árbol del grupo. Del mismo modo, la presencia de un árbol moribundo junto a otros lozanos hace destacar claramente la masa de follaje de enfrente, situada a la derecha del río.

El río propiamente dicho se convierte en el escenario del resto de la labor compositiva, pues el pintor pasa del azul oscuro a unos tonos más claros para crear la ilusión de una transición gradual del espacio. En el río hay dos grupos de barqueros; también en este caso, el autor busca una variedad máxima en la composición al situar a un grupo relativamente cerca (a gran escala) y delante de la orilla izquierda, y al otro lejos (a pequeña escala) y hacia la derecha. El paisaje de colinas y valles situado detrás del puente se caracteriza por una variación sistemática parecida que va de formas grandes a pequeñas y de tonos cálidos a fríos (de verdes y ocres a azules). Sobre las laderas de las lejanas montañas azuladas, el cielo es pálido y amarillento, y el color se tiñe paulatinamente de un azul cada vez más oscuro y frío al acercarse al margen superior de la pintura. En resumidas cuentas, no hay zonas de yuxtaposición brusca ni se da la «falta de contraste» de la que se quejaba Fromentin. Los matices de tono y, en concreto, de valor indican un orden en la composición que, probablemente, sea resultado de una técnica meticulosa y deliberada.

Este tipo de composición, que se asocia no sólo a Claudio de Lorena sino también a otros maestros franceses, estructura muchos de los paisajes de Corot y, en particular, los de su primera época. No es de extrañar que Corot fuera conocido por el cuidado con que establecía en sus paisajes naturalistas la relación de valores de claroscuro. Según Fromentin, sus cuadros se convirtieron en formulaciones de las leyes para el uso de valores[7]. Blanc, por su parte, comparó a Corot con Lorena al afirmar que era un artista capaz de plasmar el «sentido [sentiment] del ideal mediante la sensación de lo real»[8]. Es decir, Corot no se limitaba a imitar la naturaleza, sino que mantenía el dominio de su técnica a fin de poder expresarse poéticamente. La mayoría de los críticos advirtieron la «poesía» en la obra de Corot; esta cualidad la había definido a grandes rasgos Théophile Thoré, quien decía que era «contraria a la imitación. Es invención, es originalidad, es la señal patente de una impresión concreta. La poesía no es la naturaleza, sino el sentimiento [sentiment] que la naturaleza inspira en el artista»[9].

Las anotaciones del propio Corot y los testimonios de las conversaciones del artista ponen de manifiesto que éste concebía sistemáticamente el procedimiento técnico como un medio para transmitir su visión personal. De hecho, parece haberse ceñido a la misma jerarquía de recursos expresivos que Blanc estableció en su Grammaire . Existen ciertas anotaciones sin fecha en las que Corot aconseja al artista dibujar y trazar la disposición general de la composición en primer lugar, luego aplicar los valores de claroscuro (ordenados de oscuro a claro) y el color, y, finalmente, empezar a pintar[10]. Corot empleaba incluso un sistema abstracto de notación, basado en círculos y cuadrados, que le ayudaba a organizar las zonas de luz y sombra de sus composiciones[11]. Probablemente, este recurso le ayudaría a recordar los efectos graduales de la iluminación natural, pero también constituye una prueba del carácter sistemático del procedimiento técnico.



16. Jean-Baptiste-Camille Corot, Vista de Génova, 1834. Por gentileza del Art Institute of Chicago.

Los resultados del enfoque convencional y refinado de Corot para lograr efectos de paisaje pueden observarse en su Vista de Génova (1834; il. 16), un cuadro pequeño pero rico en detalles. Tal como solía hacer Lorena, Corot sitúa su objeto principal, la ciudad, en el centro del segundo plano y enmarca su «resplandor iluminado» con zonas oscuras y contrastadas a izquierda y derecha. El primer plano está constituido por una gran variedad de colores relativamente oscuros: un follaje de verdes, ocres y marrones que se diferencian tanto por los valores (oscuro y claro) como por el tono (cálido y frío). A medida que los conjuntos más oscuros situados a izquierda y derecha de la ciudad iluminada parecen alejarse del primer plano (el extremo inferior del cuadro), éstos culminan en estructuras arquitectónicas –una casa a la izquierda y una torre a la derecha– de distinta forma (la primera grande y horizontal, la segunda menuda y vertical) y escala (la primera relativamente cercana, la segunda más o menos alejada). Si comparamos los dos conjuntos paisajísticos que flanquean la ciudad (o, mejor dicho, que la enmarcan con el centro del primer plano y los lados), observaremos una diferenciación o variación. Por ejemplo, en la parte más cercana del primer plano, la zona central del paisaje aparece relativamente oscura, mientras que las zonas de la izquierda y la derecha se distinguen por unos tonos más claros. Éstas son, a su vez, distintas entre sí, ya que la parte derecha se encuentra a un nivel espacial más bajo que la de la izquierda y se caracteriza por una forma más compleja de claroscuro. En general, la sencilla composición de Corot evita la simetría que cabría esperar a tenor de una descripción verbal de la disposición del objeto artístico. El pintor logra este efecto mediante un complejo sistema de claroscuro, una luz unificada, pero no uniforme. Al mismo tiempo, presenta una lógica expresiva de gran efecto al situar el objeto central en la parte más iluminada de la composición y servirse de las formas contrastadas de alrededor para dirigir la vista hacia él. Según los criterios tradicionales, Corot ha escogido su objeto y sus medios de expresión concienzudamente, dejando poco o ningún margen al azar.

Junto con Delacroix, Corot fue uno de los pocos artistas franceses aclamados de forma casi generalizada durante los años ochenta y noventa del siglo XIX. Los críticos más conservadores solían apreciar su «poesía» (la expresión de su pensamiento por medio de efectos naturales), mientras que sus admiradores más fervientes, como Zola, resaltaban su extrema fidelidad a la naturaleza[12]. Se dice que el propio Corot, sobre todo en sus últimos años, hizo unas observaciones que Zola, los impresionistas y otros autores interesados en el tema de la originalidad habrían aplaudido. Muchas de estas afirmaciones parecen contradecir la detallada explicación que dio el artista de su técnica convencional. Por ejemplo, en 1872, Corot habló de interpretar la naturaleza «con ingenuidad y de acuerdo con la sensación de uno, dejando completamente al margen los conocimientos que tenga de los maestros antiguos o contemporáneos»[13]. Más tarde, en 1874, afirmó: «Nadie me ha enseñado nada [...]. Es cierto, aplico el blanco a todos mis tonos, pero les juro que no lo hago por principio. Es mi instinto lo que me empuja a hacerlo, y yo le obedezco»[14]. Es decir, Corot, al igual que Couture, resta importancia al papel que desempeñan el sistema y el aprendizaje codificado, al tiempo que subraya el valor del impulso, el instinto y el azar. Es más, su idea de la «impresión» coincide con el de los impresionistas: de ahí que la «primera impresión», el objeto de su arte, combine la «imitación» de la naturaleza con la expresión de la emoción personal[15].

El interés de Corot en la espontaneidad parece haberle llevado a desconfiar de los recursos sistemáticos aplicados a la disposición del conjunto pictórico e incluso de aquellos que él mismo había estudiado a lo largo de toda su carrera artística. Esta clase de conflicto era, naturalmente, muy común. A este respecto, Paillot de Montabert, autoridad a la que Blanc citaba en numerosas ocasiones en su Grammaire, hizo una observación pertinente en un texto escrito en 1843:

La palabra «disposición» [que significa «distribución deliberada», término empleado para indicar que una composición artística no ha sido copiada de forma pasiva, sino creada activamente], pese a que en términos artísticos sea una condición esencial, a veces asusta a los partidarios de la ingenuidad y la espontaneidad; de ahí que también les espanten las palabras «disposición», «retoque», «coordinar», «simetría», «contraste», etc. [arrangement, agencement, coordonner, symétrie, contraste, etc .] [...] Está claro que una

composición excelente debería parecer el resultado de una feliz coincidencia; no lo será en absoluto, empero, si, bajo la apariencia de un accidente afortunado, no permite descubrir el principio beneficioso de la belleza [...]; las combinaciones que dan lugar a la armonía [y] la unidad[16].

A Corot se le puede incluir sin ningún problema en la categoría creada por Paillot de Montabert para los «partidarios de la ingenuidad y la espontaneidad» que se sentían incómodos con la aparente omnipresencia de la organización pictórica deliberada. Este pintor («poético» e «instintivo») era capaz de ver el artificio de la composición en todas partes y quizás también en ciertos aspectos de la naturaleza y el arte.

Como si se confirmara la legitimidad de las observaciones de Corot sobre su ingenuidad e independencia con respecto a los maestros del pasado y los principios establecidos, muchas de las obras posteriores del artista (pese a los entusiastas elogios de los críticos más conservadores) son tan fáciles de analizar como Vista de Génova . Por ejemplo, Ville d’Avray (circa 1867-1870; il. 17) presenta la dificultad de que no parece centrarse en ningún detalle principal. Los sauces ocupan en la composición un lugar análogo al de la ciudad de Génova en el cuadro anterior; pero con respecto al esquema espacial, aparecen en el primer plano y no en el segundo. Dos objetos de interés flanquean los árboles: una serie de edificios a la izquierda y un río que se aleja por la derecha. Uno no tiene más remedio que preguntarse cuál es el «tema» principal en este cuadro: ¿La composición de árboles (y figuras) que aparece en primer término? ¿El río tal vez? ¿O quizá la «impresión» general de Corot? Varias partes de la escena parecen disputarse la atención del observador sin llegar a ordenarse jerárquicamente. Es probable que esta situación le produjera bastante malestar a un «académico» conservador; en cambio, para un pintor favorable a la originalidad «independiente», la falta de un orden tradicional equivaldría a un estado de conciencia inmediata y a la existencia de un «todo» anterior a la aplicación de técnicas o conceptos diferenciadores.

En Ville d’Avray, Corot presenta una uniformidad de elementos poco convencional y el singular carácter de su claroscuro consolida la falta de diferenciación. En este cuadro, la luz está repartida de una manera más uniforme que en Paisaje con figuras, de Claudio de Lorena, o en Vista de

Génova, del propio Corot. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el cielo, que ha sido pintado casi con un solo tono. En cambio, el cielo de Vista de Génova muestra una transición de tonos más claros a más oscuros, y de rosas y morados cálidos a azules fríos; esta variación convencional es lo que confiere a esta zona del espacio su aspecto abovedado y volumétrico.

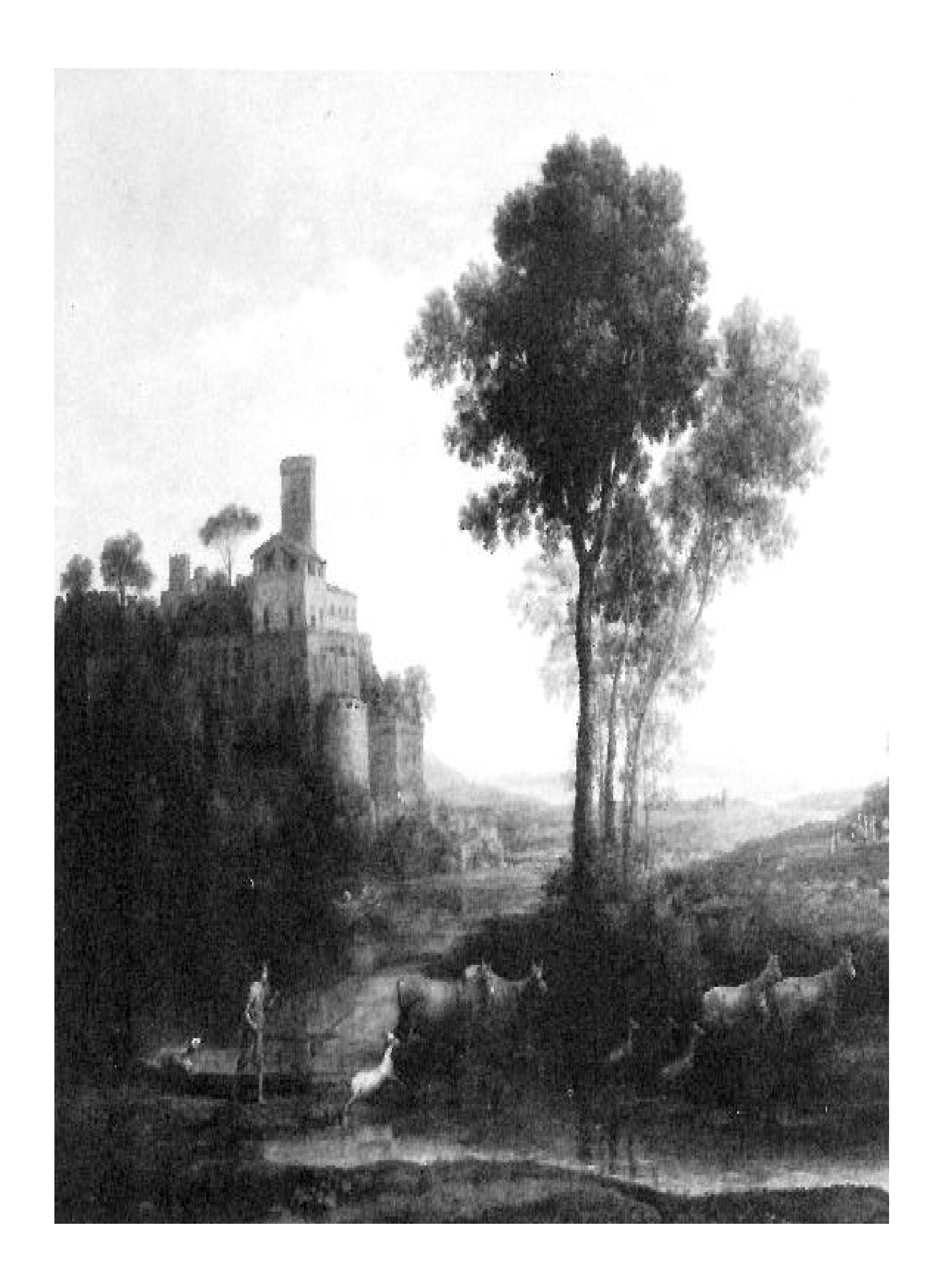


17. Jean-Baptiste-Camille Corot, Ville d’Avray, circa 1867-1870. Donación del conde Cecil Pecci-Blunt, National Gallery of Art, Washington, D.C.

El río representado en Ville d’Avray plantea una vez más el problema de la diferenciación espacial. Las leves variaciones de tono indican que el río se aleja hacia una distancia ilusoria a la derecha del cuadro; pero, dada su ubicación en la composición, parece que se extiende de un lado a otro, separando así el primer plano del segundo. Sin embargo, esta división espacial, que podría ser clara, se rompe a causa de la posición central de los árboles y de su colorido. Al unir la orilla más cercana del río con la más alejada, los dos sauces anulan la diferenciación espacial. Está claro que las raíces de los árboles se encuentran en la orilla del primer plano; su follaje, en cambio, que se extiende hasta la zona de la composición en la que se representa la orilla contraria, es de un verde frío, más parecido a los otros tonos del segundo plano que a los verdes algo más cálidos de la hierba que hay en primer término. Es más, por un hueco en el follaje del árbol de la izquierda parece asomarse un pequeño edificio aislado, con lo cual resulta áún más difícil producir una sensación de orden sistemático con los espacios ilusorios del cuadro.

La obra de Lorena ofrece más material comparativo que pone de relieve el estilo «de composición» de Corot, aunque también es posible que le confiera una mayor uniformidad y falta de contraste. Las peculiaridades topográficas generales del paisaje representado en Ville d’Avray se asemejan a las de Paisaje con el viaje de Jacob (1677; il. 18), de Claudio de Lorena, que presenta los mismas características técnicas de uno de sus primeros cuadros, Paisaje con figuras . En Paisaje con el viaje de Jacob, un grupo de árboles centra la atención claramente; y uno conjunto arquitectónico y una zona de follaje situados respectivamente a izquierda y derecha sirven tanto de marco como de elementos secundarios. Si contemplamos el cuadro de Lorena y el de Corot de izquierda a derecha como composiciones bidimensionales, las series de edificios, árboles y follaje de ambos resultan bastante parecidas entre sí. Además, al igual que en Ville d’Avray, un río atraviesa Paisaje con el viaje de Jacob como si fluyera de izquierda a derecha y de delante atrás. No obstante, Lorena va definiendo cada trecho del río a medida que éste

avanza «a través» de la composición, un estilo que Corot sencillamente no emplea (aunque cabe suponer que tenía la capacidad para hacerlo). Lorena se sirve de la corriente del río –así como de la modulación general de claroscuro y color que va del primer al último plano– para establecer una progresión espacial marcada por pasos definidos: pinta el río (quizá en combinación con un afluente) como si serpenteara alrededor de los árboles del centro (de forma que aparezca primero delante y luego detrás de ellos) y asigna a los árboles un lugar muy concreto, ya que, aparte de colocarlos junto a los elementos que enmarcan la composición, los sitúa claramente enfrente de ellos. Como si deseara confirmar la jerarquía espacial, Lorena presenta una caravana de camellos, corderos, ganado y cabras que se desplaza a través del espacio ilusorio de la composición en línea paralela al río. El observador contempla un viaje por duplicado –el del río y el de la caravana de Jacob– y ve todos los elementos del paisaje como indicadores espaciales exactos. Si algo le falta a la composición de Corot es esta exactitud en la definición espacial.



18. Claudio de Lorena, Paisaje con el viaje de Jacob, 1677. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

En general, Corot no emplea en Ville d'Avray una ordenación jerárquica de valores de luz y sombra ni de colores cálidos y fríos, ni crea para su representación de la naturaleza la ilusión de una secuencia espacial que vaya de un «frente» a un «fondo» imaginados. En la superficie del cuadro, donde predomina una coloración fría, las zonas apreciablemente más cálidas se encuentran tanto en el primer plano (en una figura a la izquierda) como en el segundo (en el conjunto de edificios de la orilla de enfrente). La zona del primer plano cuenta con una serie de manchas de empaste que definen los toques de luz de la hierba y el follaje. En el segundo plano se ha aplicado menos cantidad de esta pintura de relieve, pero la diferencia es mínima. En el primer plano el artista distribuye de un modo bastante uniforme los toques de luz, los cuales no indican de por sí ninguna diferencia entre las partes de la composición. Además, tanto los dos árboles como las dos figuras humanas se alinean a lo largo de esta zona del cuadro como si el pintor no hubiera querido tomarse la molestia de agruparlos de forma pintoresca y expresiva. Éste es el tipo de presentación sencilla por la que se criticó a menudo a los impresionistas como Pissarro en su primera época. Simplemente se decía que carecían de «composición»[17].

Ante la evidencia de Vista de Génova y de muchos otras obras suyas igual de tradicionales, Corot debía de saber en qué medida se basaban en el canon establecido la mayoría de sus últimos cuadros. Esto no supone necesariamente un rechazo del estilo que empleaba en su primera época. Para defender su reputación, quizá Corot hubiera alegado que había pintado todas sus obras con el mismo espíritu de «ingenuidad», con la misma espontaneidad y velocidad de ejecución, y con la misma «sincera» fidelidad a la naturaleza. Sin embargo, a un extraño Ville d'Avray podría parecerle menos convencional y más original que Vista de Génova . Esta obra resultaría menos diferenciada desde el punto de vista compositivo y, en consecuencia, menos preconcebida, por lo que serviría para convencer al observador de que, en lugar de demostrar una aplicación consciente y competente de la técnica, el pintor había descubierto la naturaleza y el «yo»

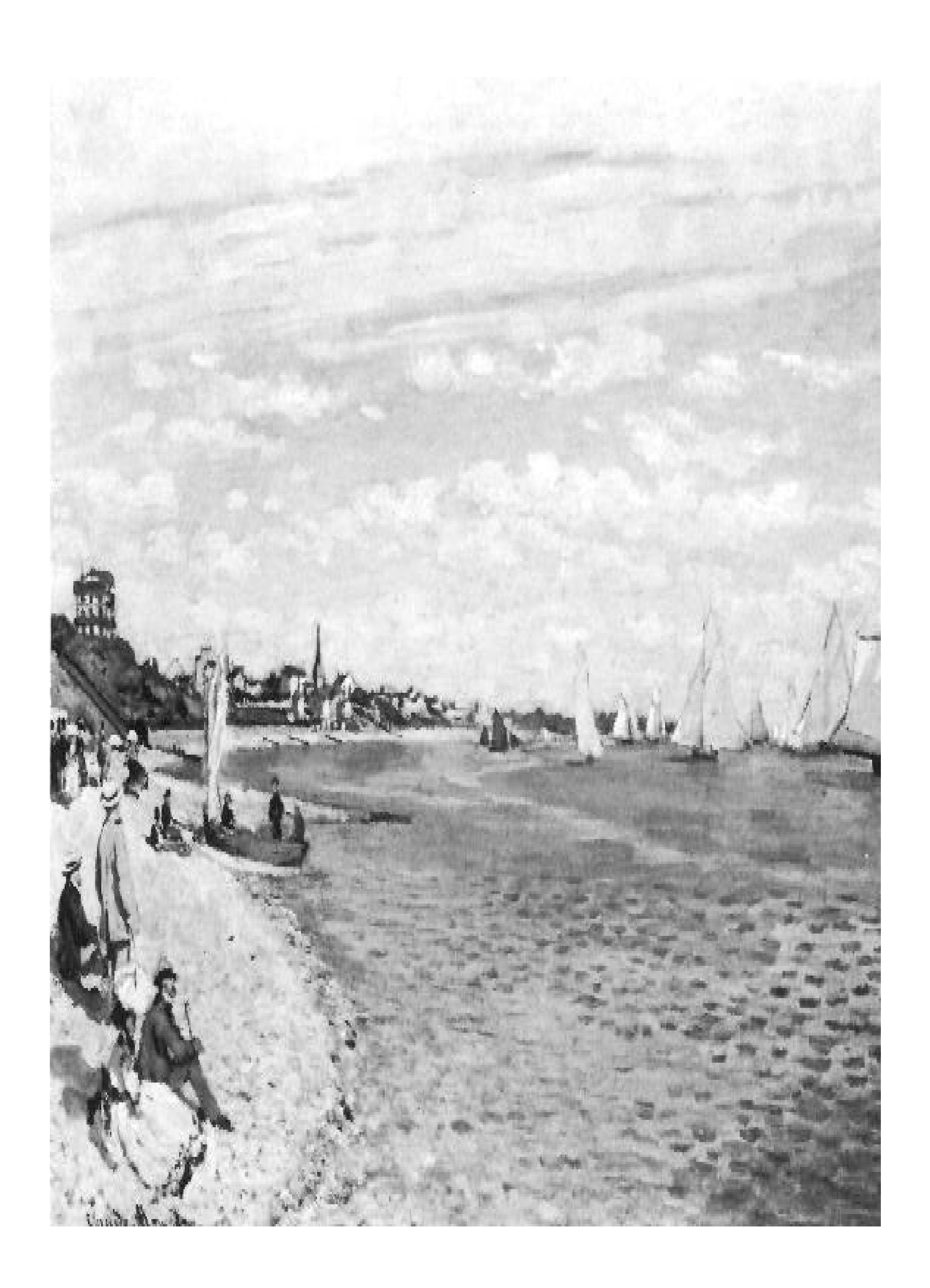
conjuntamente. Las primeras obras que pintó Corot con el estilo de Vista de Génova fueron un éxito según los cánones de la representación metódica, aunque es posible que algunos observadores las consideraran un fracaso al advertir que técnicamente estaban emparentadas con la tradición de Lorena. En tal caso Corot habría quedado como un imitador; no un imitador de la naturaleza, sino del arte, es decir: de Claudio de Lorena[18]. Habría parecido que se presentaba a sí mismo como un pintor que «creaba», no que «encontraba». Obras como Ville d'Avray resuelven este dilema de procedimiento y el problema de proyección psicológica que conlleva: la técnica de la originalidad de Corot ofrece una imagen que frustra todo intento de traducirla de forma retrospectiva al sistema diferenciador de la composición loreniana, y la imagen que proyecta él de sí mismo acredita su individualidad de forma concomitante.

Por tanto, la relación entre Corot y los impresionistas habría quedado clara incluso si no hubiera existido contacto alguno entre el artista veterano y sus jóvenes admiradores. Los impresionistas apreciaban la independencia que veían en la pintura de Corot y compartían su interés por el desarrollo de un «estilo» personal y desprovisto de academicismo. Cuando Théodore Duret, uno de sus adalides, escribió sobre el naturalismo en 1867, escogió a Corot como paradigma del artista cuyo «estilo original» era producto de un contacto directo con la naturaleza y estaba libre de la influencia de otros artistas[19]. En general, incluso para aquellos críticos que no defendían semejante ruptura con el pasado, Corot parecía un modelo de independencia y originalidad. Raymond Bouyer le pondría el apodo de «petit-fils de Claude»; sin embargo, leídas en su contexto, estas palabras no equivalían a una falta de originalidad. Al contrario, Bouyer sostenía que el hecho de que Corot se negara a «someterse» a los académicos indicaba que había comprendido el valor liberador del ejemplo de Claudio de Lorena. Corot había respetado la «elocuencia» original de Lorena al oponerse a las convenciones estilísticas establecidas en sus obras por los propios seguidores «académicos» del maestro[20]. Es decir: si Corot se parecía a Lorena, no era tanto por los procedimientos que había aprendido como por su originalidad.

* * *

Monet heredó el mismo espíritu «original». En 1868 se aisló en Étretat y declaró que en lo sucesivo sus obras no admitirían comparación con las de los demás y serían «simplemente la expresión de lo que he sentido en lo más hondo»[21]. En concreto, quería evitar las ideas de las que había oído hablar en París: los conceptos y procedimientos que podían impedirle expresarse. Si hablaba de rechazar los conocimientos adquiridos era porque quería concentrarse en la experiencia.

Un año antes, en 1867, Monet había trabajado en Sainte-Adresse y realizado una serie de interesantes estudios de la costa. Estos cuadros demuestran que el artista ya había logrado abandonar muchas de las estructuras del pasado. Carecen incluso de los elementos de orden jerárquico que se advierten en Ville d'Avray de Corot, que fue pintado por la misma fecha. Son igual de «modernos» que el ambiente de recreo burgués que representan. Uno de estos lienzos, Las regatas en Sainte-Adresse (il. 19) representa la negación pictórica de las ideas fundamentales de Blanc: seguir unos pasos de forma ordenada a partir de un esquema compositivo, aplicar a continuación el claroscuro de manera sistemática y terminar con una armonía de color expresivo. Monet emplea el método contrario: separa las partes de la composición sobre todo mediante la aplicación del color y, según los criterios convencionales, apenas establece diferencias. Las partes de la composición tienen una intensidad visual tan parecida que la obra parece o totalmente uniforme o completamente fragmentada. Se trata de una yuxtaposición de elementos que nunca forma una unidad. En el análisis que hago a continuación es preciso tener en cuenta que Monet no trabajaba así porque ignorara los valores establecidos, sino más bien (como él mismo da a entender) porque deseaba emplear un estilo lo más personal posible para poder ser fiel al doble origen de la naturaleza y el yo.



19. Claude Monet, Las regatas en Sainte-Adresse, 1867. New York, The Metropolitan Museum of Art, legado de William Church Osborn, 1951.

Salta a la vista que la técnica de Monet, tal como señalaron Duret y otros autores, recuerda a la del esbozo espontáneo al aire libre. Trabaje o no con rapidez, cuando aplica una pincelada muy gruesa, el pintor hace referencia a una ejecución acelerada e, implícitamente, a la espontaneidad y falta de premeditación que ha mostrado al responder a la naturaleza. Esta técnica parece «instantánea»: es decir, lo bastante rápida como para «capturar» una impresión fugaz, un cambio de estado en la naturaleza o en el pintor. Sin embargo, la técnica de Monet no es la del esbozo convencional . El artista evita en la medida de lo posible el «efecto» habitual, una pauta de claroscuro que estructure un volumen espacial y identifique al mismo tiempo una forma de iluminación. La superficie de manchas de colores no logra traducirse, ni siquiera de forma rudimentaria, en el claroscuro que podría caracterizar a una pintura terminada. Al contrario, da la impresión de que las partes de Las regatas en Sainte-Adresse han sido observadas por separado o, al menos, según los criterios convencionales, sin idea de establecer una jerarquía. La sensación de profundidad que produce el conjunto del cuadro no obedece a la forma de aplicar el color que tiene Monet, sino a la naturaleza del tema propiamente dicho: una costa que se pierde en un horizonte lejano. No se hace un «uso» constructivo de la perspectiva; más que crear un espacio volumétrico, parece que el pintor «copia» lo que es propio del lugar. No crea más volumen que el que ofrece la configuración (o prefiguración) de la perspectiva. Su único objetivo es ver «lo que hay allí».

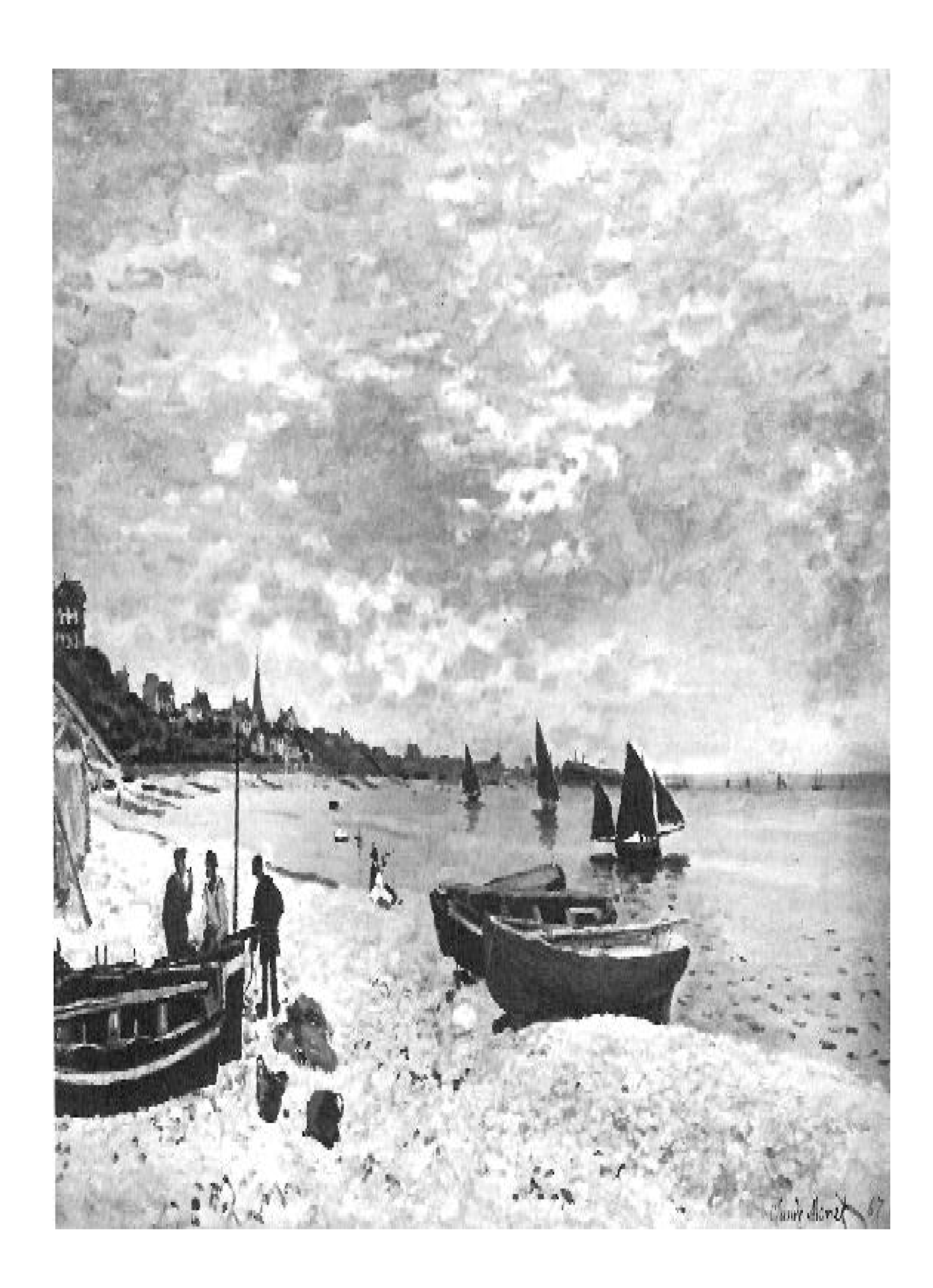
El esbozo académico o étude de paisaje pretendía definir el carácter de la iluminación general en un cuadro . La visión «ingenua» de Monet no es menos calculada que la de los académicos; además, el pintor se las ingenia para distinguir su obra de la de éstos: crea una luz que cabría calificar de sumamente concreta (pinta cuidadosamente sombras en lugares precisos, pero evita los contrastes fuertes de luces y sombras) o de sumamente general (la intensidad de los tonos es casi la misma en todo el cuadro). En uno y otro caso, Monet parece buscar la uniformidad y no la unificación jerárquica que tanto Charles Blanc como otros académicos desearían. Sin embargo, como

diría el propio artista (con fecha posterior, 1890), plasmó la «“instantaneidad”[...], la misma luz repartida por todo el cuadro»[22]. El efecto pictórico de la espontaneidad depende de que consiga transmitir de la manera más inmediata posible el efecto natural que cree percibir, en este caso: la iluminación uniforme. Cualquier diferenciación o cambio jerárquico en este efecto de iluminación (que no sea la captación de variaciones a pequeña escala relacionadas con una observación directa) constituiría un indicio de premeditación y artificio. Es decir, Monet debe evitar la imposición de algo que acabaría siendo visto como un efecto pictórico de iluminación conocido: la clara diferenciación lumínica lograda mediante el claroscuro convencional, que era precisamente el efecto que proporcionaba el esbozo tradicional. Como era una convención cuando la había adquirido, la técnica del esbozo tradicional ya no podía servir de medio para ser original.

Una descripción detallada de Las regatas en Sainte-Adresse nos permitirá mostrar con más claridad la marcada «originalidad» de la composición abocetada de Monet. La parte más cercana del primer plano se divide en tres partes. A la izquierda, el autor ha pintado la playa de gris, tierra y ocre. En el centro, ha usado un amarillo verdoso pálido, el azul pálido y el verde para el agua. A la derecha, los colores del agua son más vivos: verde, amarillo verdoso y verde azulado. Estas tres zonas de color matizado se desplazan hacia el «fondo» de la marina (es decir, hacia arriba a partir de la parte de abajo de la pintura) gracias, por un lado, a una disminución del tamaño de las pinceladas –reconocida como convencional– y, por otro, a una paulatina pérdida de articulación entre las distintas zonas de color. Cuando la vista pasa de una a otra, la estructura convencional desaparece y se pone de manifiesto el carácter radical de la técnica de Monet: no hay indicio de progresión espacial, ni de cambio sistemático en la iluminación. Estas zonas de playa y agua no conducen a un objeto central ni se destacan unas a otras en una única secuencia ordenada. Todas parecen capaces de disputarse la atención del observador, como si, tal como he señalado antes, nos encontráramos ante una imagen fragmentada o bien ante una imagen integrada de una manera insólita. Si se tratara de una imagen fragmentada, la brusca yuxtaposición de tonos vivos sugeriría una visión «ingenua» y sencilla lograda con los colores que sólo la naturaleza parece proporcionar; ésta es la técnica que Duret relacionó con los japoneses, quienes –se decía– nunca habían logrado dominar el claroscuro «europeo». Si se tratara de una

imagen integrada, la uniformidad de la iluminación indicaría que Monet no utilizó ninguna técnica, ya que no se valió de ningún recurso diferenciador para pintar la escena. Visto así, Las regatas en Sainte-Adresse sólo sirve para mostrar «lo que que el artista ve», es decir: constituye una «copia» de la naturaleza. Al mismo tiempo, esta imagen ha de transmitir lo que Monet había «sentido en lo más hondo» –como él mismo dijo–, ya que, en teoría, un estilo basado en la ignorancia no debe dejar traslucir lo que el pintor pudo aprender de otros[23]. El abandono de la composición convencional es tan fundamental para la representación de la naturaleza y de las emociones del artista como cualquier aspecto imitativo de la reproducción. Si el observador se da cuenta de esta anomalía, los detalles de la escena le parecerán una muestra de «fidelidad» y «sinceridad».

Otra pintura del mismo tema, La playa en Sainte-Adresse, también de 1867 (il. 20), permite un análisis que tenga en cuenta cómo se relacionan o dejan de relacionarse sus partes. Según el criterio de Lorena, su composición también sería un fracaso o, por lo menos, parecería sumamente desmañada. Desde el punto de vista de la escala, los objetos de interés son demasiado parecidos (los botes de remo varados al centro y a la derecha) o demasiado diferentes (el grupo de personas situado junto a los botes y las figuras sentadas en la playa, que son mucho más pequeñas). La falta de una pauta de variación hace que la transición de una zona a otra resulte difícil; es como si no se pudiera concebir un recorrido gradual. Es más, la composición recuerda a la descripción de la obra de Manet que hizo Zola aquel mismo año: «agrupa figuras [u otros objetos] ante sí de una forma un tanto azarosa y luego sólo se preocupa de fijarlas en el lienzo tal como las ve [...]»[24]. Cabría decir que la insólita composición de Monet ha sido «hallada» en la naturaleza[25].



20. Claude Monet, La playa en Sainte-Adresse, 1867. Por gentileza del Art Institute of Chicago.

* * *

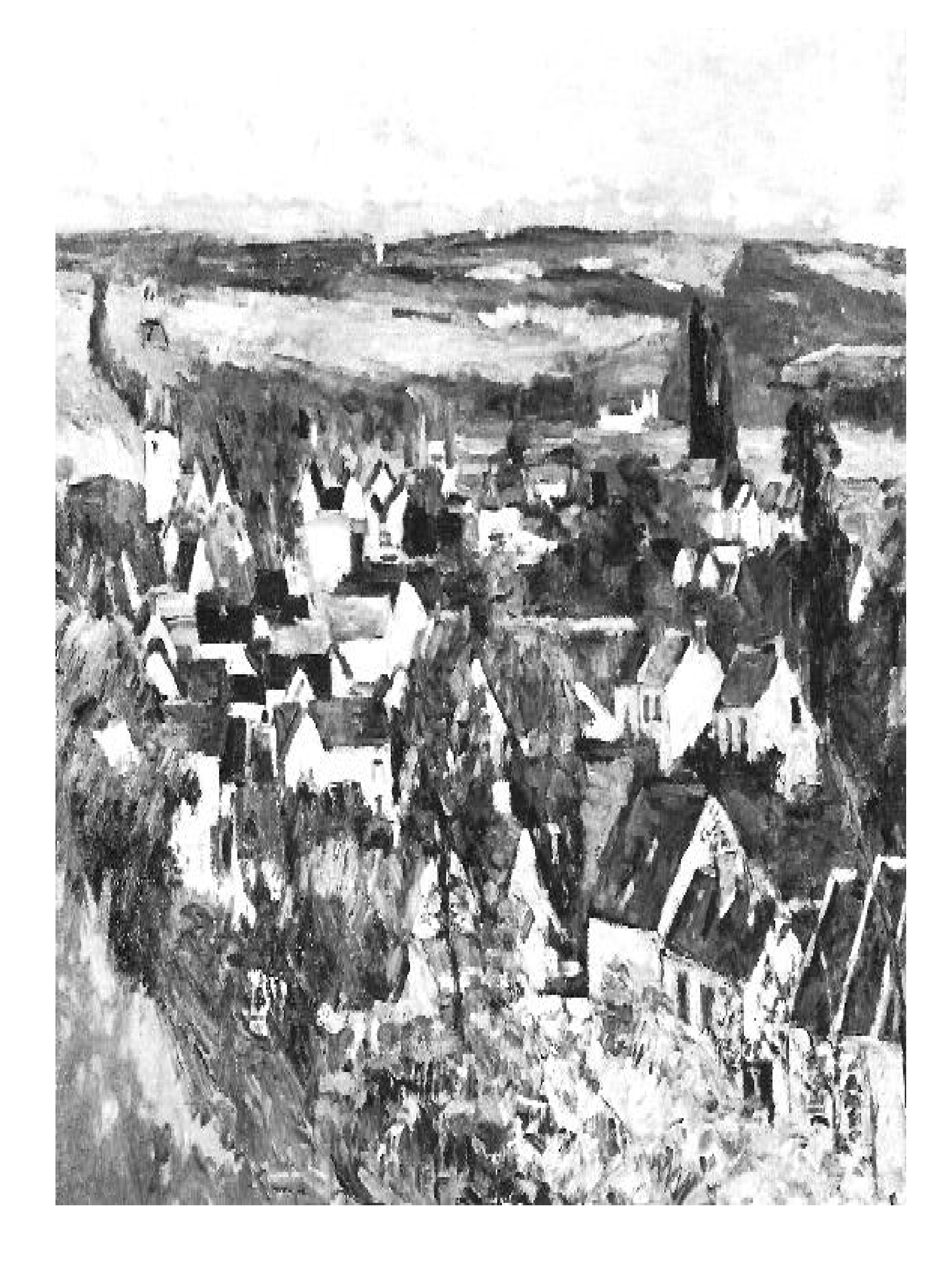
Robert Herbert ha demostrado que Monet reflexionó durante toda su carrera como artista sobre los colores que elegía y disimuló a menudo y de forma consciente la verdadera naturaleza de su procedimiento técnico para poder seguir produciendo una impresión de espontaneidad. Según Herbert, el pintor aplicaba empaste para crear una «textura de “espontaneidad”»[26]. Dada la historia de la crítica del arte moderno, cabría afirmar que Monet se salió con la suya, ya que ha quedado inmortalizado como el pintor representativo de aquella época. Sin embargo, por mucho hincapié que haga la crítica reciente en su actitud reflexiva y deliberada, Cézanne también utilizó la técnica de la originalidad.

En 1866 Cézanne escribió a su buen amigo Zola una carta en la que distinguía entre la iluminación artificial de un estudio y la luz natural del exterior, distinción que en aquel momento empezaba a ser muy importante para críticos como Zola y Duret y para artistas como Monet y Regnault. Cézanne insistía en que las representaciones de escenas exteriores de los maestros del pasado carecían de la «originalidad» que caracterizaba a la naturaleza; como habían sido pintados con los medios propios del estudio, eran «chics»; es decir, los habían pulido de una manera artificial y convencional[27]. A principios de la década de los setenta, Cézanne, sirviéndose del ejemplo de Pissarro (con quien mantenía una estrecha relación de trabajo), había desarrollado su propio estilo al aire libre, por lo que empleaba unos colores vivos poco comunes y una distribución de valores poco convencional.

La obra de Cézanne Vista de Auvers, también llamada Auvers: vista panorámica (circa 1874), presenta una de las paletas características del artista, así como una ejecución típica de esta etapa del pintor (il. 21)[28]. Como vista panorámica de un pueblo, podemos comparar este cuadro con Vista de

Génova, de Corot: ambos parecen contraponer los elementos arquitectónicos a un paisaje en lontananza. En Auvers, Cézanne insinúa la distancia mediante una disminución progresiva de las formas arquitectónicas y una ejecución rápida de las colinas y el cielo del fondo. Además, para pintar estas partes utiliza colores algo más apagados. Sin embargo, Vista de Auvers no presenta una pauta de diferenciación compositiva, ya que sus tonos, texturas y valores están repartidos de una forma lo bastante regular como para crear una sensación de iluminación uniforme, una luz que baña el conjunto, pero no lo determina ni define. Por todo el cuadro se combinan colores primarios vivos –rojo, azul, verde brillante– con pinceladas blancas[29].

A diferencia de Vista de Génova, Vista de Auvers no enmarca un objeto arquitectónico realzándolo con una extensión de follaje contrastada, ni centra un elemento en medio de otros de un carácter visual marcadamente distinto. El pueblo, al igual que la iluminación general, parece amplio y difuso. La hilera de casas situada a la derecha del primer término parece retroceder en una diagonal diferenciadora, pero, al final, esta configuración parece solamente una prueba de la observación directa del artista. El observador no lo ve como un recurso pictórico preconcebido, como la aplicación de la ley de la perspectiva, porque no se da el correspondiente cambio de iluminación (es decir, el modelado del claroscuro). Asimismo, la pendiente que aparece en el lado izquierdo no ha sido utilizado como un recurso de repoussoir convencional, porque carece de valor diferenciador: la coloración verde se ajusta sin ningún problema a la de la zona central, a la que podría haber servido de contraste.



21. Paul Cézanne, Vista de Auvers, circa 1874. Por gentileza del Art Institute of Chicago.

Cézanne no pintó Vista de Auvers de esta manera porque ignorara las convenciones, sino porque prefirió olvidarse de ellas. Es la misma actitud que permitió a Monet ver la «verdad» original en Saint-Adresse . Está claro que el artista sabía usar la técnica de modelado del claroscuro; ya lo había hecho, si bien de una forma más sencilla y condensada, en muchos retratos de finales de la década de los sesenta[30]. Si tenemos en cuenta algunos de los últimos comentarios que hizo Cézanne para la interpretación de Vista de Auvers, queda confirmada la hipótesis de que la intención del artista era rechazar la técnica tradicional y ser un descubridor «original» con sensibilidad para responder a cualquier escena natural que pudiese tener ante sí. En 1905 le dijo a Émile Bernard que la naturaleza «se rinde ante nuestros ojos [y] nos ofrece el cuadro [...]; [debemos] olvidarnos de todo lo que existía antes de nosotros y dar la imagen de lo que vemos»[31]. Más tarde, en varias cartas escritas a su hijo en 1906, se lamentaba de que el arte de Bernard no cuajara debido a lo condicionado que estaba por lo que veía en los museos y aprendía en las academias o, sencillamente, por las ideas que se formaba a partir de sus propias teorías[32]. La libertad de Cézanne respecto de las convenciones artísticas le identificó con los impresionistas independientes hasta un punto que Bernard nunca llegaría a comprender. Posiblemente, al final de su vida, habría seguido mostrándose de acuerdo con la interpretación del impresionismo de Émile Blémont que ya había apoyado en 1876. Blémont escribió que los impresionistas luchaban por:

plasmar con absoluta sinceridad, sin arreglos ni atenuaciones, mediante técnicas sencillas y variadas, la impresión que les producen los aspectos de la realidad [...]. Y, como probablemente no existan dos hombres en el mundo que perciban las mismas relaciones con el mismo objeto, [los impresionistas] no ven la necesidad de adaptar a ningún tipo de convención la sensación personal y directa que ellos han tenido[33].

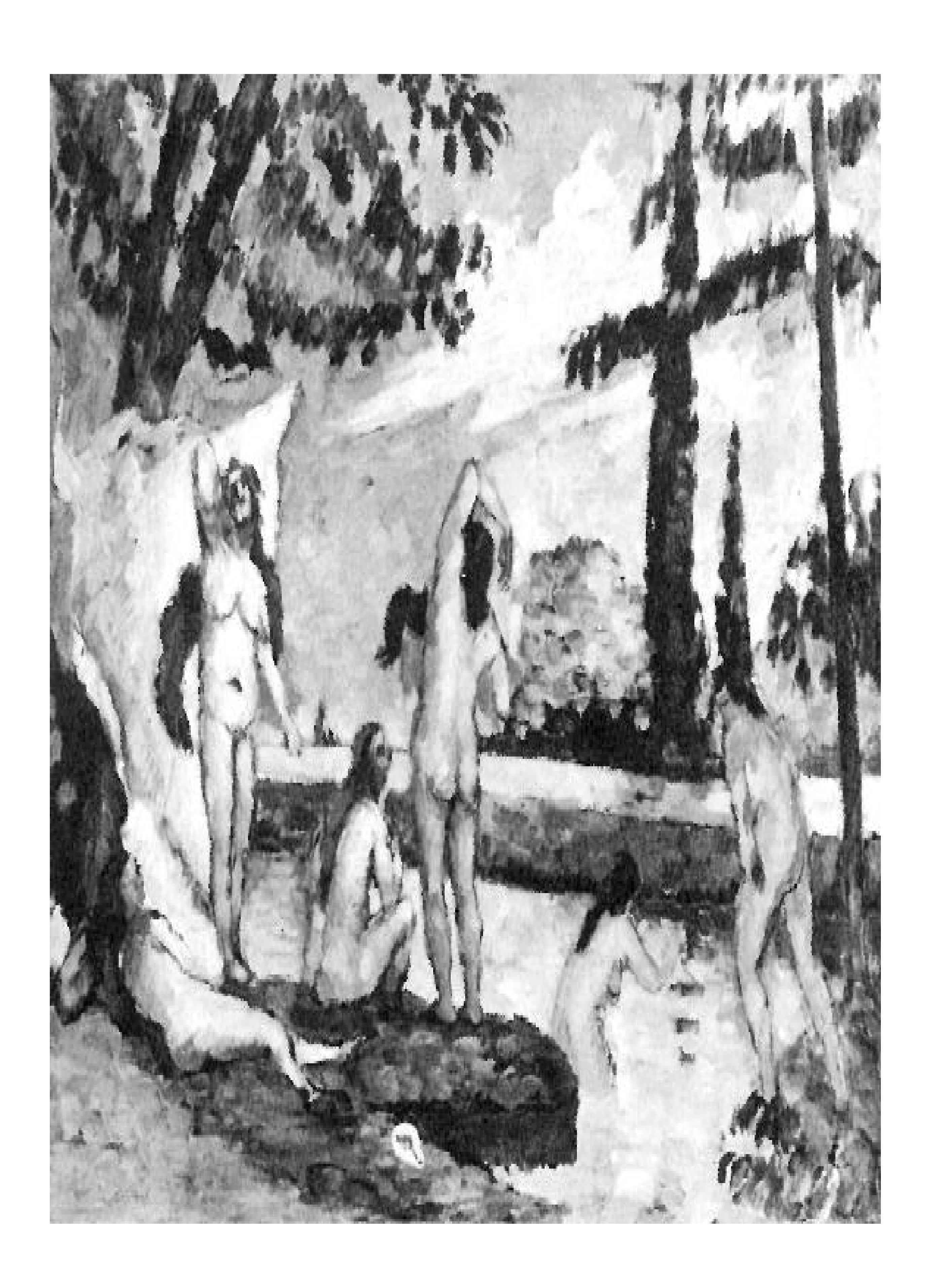
Todo el que evita una práctica convencional mantiene su unicidad innata; todos los artistas de este tipo conservan su originalidad.

Está claro que la actitud de Cézanne requería una técnica de la originalidad, pues nunca llegó al extremo de negar la importancia de la técnica propiamente dicha. Para explicar por qué no llegaba a «realizar» sus obras del todo, por qué quedaban inacabadas y se mostraba reacio a exponer, argumentaba que aún no había encontrado los medios de expresión adecuados[34]. Aunque insistía en la fidelidad a la naturaleza con el misma radicalismo que Zola, también hablaba de la maestría técnica: «Aunque resulta imposible ser demasiado escrupuloso, sincero o sumiso ante la naturaleza, uno sí puede ser más o menos dueño de su modelo y de todos sus medios de expresión. Uno debe adentrarse en lo que tiene ante sí, y tratar de expresarse de la forma más lógica posible»[35].

La referencia de Cézanne a la lógica aparece en el contexto de una carta dirigida a Bernard en 1904; quizá su razón de ser esté en el hecho de que se viera metido en un discurso teórico con el que nunca se sintió cómodo. Pero este asunto será analizado en el capítulo 9; el tema que nos ocupa ahora no es el de los términos concretos que escogía el pintor. Lo que debemos plantearnos (de un modo más bien ingenuo) es si en la visión personal, «original», de la naturaleza que pinta Cézanne existe algo próximo a la «lógica» o a un sistema. Quizá podamos observar, no sin cierta ironía, que el artista muestra aspectos técnicos muy poco convencionales, pero de una forma reiterada, como si poseyeran un significado especial que acabase resultando «convencional» (al menos en su arte). Dicho en términos de Morelli, el pintor puede estar simplemente revelando su verdadera idiosincrasia con una regularidad adecuada. Y es entonces, al igual que sucede con otros artistas, cuando el estilo personal resulta tan frecuente que domina e incluso devora los fundamentos de la representación escénica tradicional que lo acogen: la imagen del artista se vuelve todo «temperamento», «identidad», «instinto» o «inconsciencia». Ahora bien, si el procedimiento técnico reiterativo (o quizá sistemático) de Cézanne es algo más que lo que se halla en el yo o en la experiencia de la naturaleza, si es algo controlado y creado, la reiteración indicaría el dominio de una representación activa de la originalidad. En cuanto creador, el pintor es libre de usar su técnica en cualquier situación.

Todo método estandarizado puede hacer pensar en el academicismo; y, en un primer momento, podría parecer que Cézanne ha adquirido una costumbre académica. Al pintar imágenes creadas por su propia imaginación o inspiradas en representaciones ya existentes (fotografías, ilustraciones gráficas, otros cuadros), repite las mismas características técnicas que se observan en Vista de Auvers . Y lo hace a pesar de que en este trabajo de estudio resulta imposible observar la naturaleza al aire libre. Por ejemplo, Bañistas (circa 1875-1876; il. 22), una composición «desmañada»[36] y claramente artificial de seis mujeres desnudas en un espacio natural, está pintado con el mismo amarillo verdoso vivo que acentúa el follaje en Vista de Auvers . El estanque (circa 1880; il. 23), una obra algo más tardía e inspirada probablemente en una ilustración en blanco y negro, también presenta este color distintivo como parte de una sencilla pauta de colores relativamente puros[37]. Sería un error interpretar la arbitraria repetición técnica del pintor como un rasgo de academicismo, pues lo que el artista repite es precisamente la señal de una observación original y directa. El llamativo tono amarillo verdoso que emplea (mezcla de azul o verde y amarillo puro) es un ejemplo de la clase de característica técnica que Blémont y otros críticos interpretaban como el indicio de una reproducción visual «no atenuada» o espontánea. Esta asociación se siguió haciendo incluso cuando la marca que la había suscitado empezó a verse en el contexto de una imagen más bien artificiosa y una pauta de «modelado» sistemático (es decir: las series repetidas de verde azulado, verde y amarillo verdoso de Cézanne). Este amarillo verdoso tiende a ser más vivo de lo que le correspondería en su escala de valores. De ahí que los artistas como Claudio de Lorena lo evitaran, pues trataban de mantener en su pintura una jerarquía de valores ordenada; en lugar de este color empleaban una variación más suave, mezclada si acaso con azul o negro y un tipo más apagado de pigmento amarillo. Este color tan fuera de lo común le sirve a Cézanne para expresar en todos sus cuadros (ya sean de temas observados o imaginados) que su técnica es original en un doble sentido: se inspira en la observación directa y «no atenuada» de la naturaleza y es independiente de la tradición técnica a la que claramente desafía. Es decir, la técnica (o el estilo resultante) del arte de Cézanne sugiere una «observación directa» incluso cuando cabe interpretar el tema del cuadro como una invención imaginativa[38].

Cabría argumentar que Cézanne pinta «partes» y no un «todo». Se mueve de una parte a otra de la tela, y lo único que confiere unidad al conjunto es la uniformidad de su iluminación colorista, su «ambiente». «Dibuja –le dijo a Bernard–, pero, recuerda que lo envolvente es la luz reflejada; la luz es el envoltorio gracias al reflejo general»[39]. El dibujo, base de toda diferenciación en una composición, queda subordinado al color unificador. Al distribuir manchas de color por las diferentes partes del cuadro, el artista podía evitar el efecto producido por una jerarquía compositiva preconcebida y dar a entender que sólo respondía a la «sensación» inmediata[40]. De este modo parecía que sus composiciones sólo se materializaban si sometía su visión a una observación relativamente pasiva y que el orden del cuadro respondía al de la experiencia vivida y no al de las convenciones aprendidas. Caracterizada por las yuxtaposiciones cromáticas más que por las líneas o por el claroscuro, la técnica de la originalidad de Cézanne se desarrolla, al igual que la de Monet, en oposición a la idea aceptada del procedimiento artístico controlado. Así, cuando R. P. Rivière y J. F. Schnerb, ambos artistas y críticos, analizaron y pusieron en tela de juicio la obra del maestro en 1905, advirtieron que pintaba por partes, lo cual permitía que una forma definiera a la adyacente, como si no fuera posible prever el resultado de este proceso libre. Es más, descubrieron que Cézanne era consciente de la deformación y de la naturaleza fragmentaria de su representación; aún así, no hacía ningún retoque y se mostraba reacio incluso a tapar las desmañadas partes del lienzo que quedaban al descubierto. Parecía obsesionado con la «sinceridad» (para emplear el término de Rivière y Schnerb) hasta el punto de aceptar los resultados de su expresión pictórica directa[41].

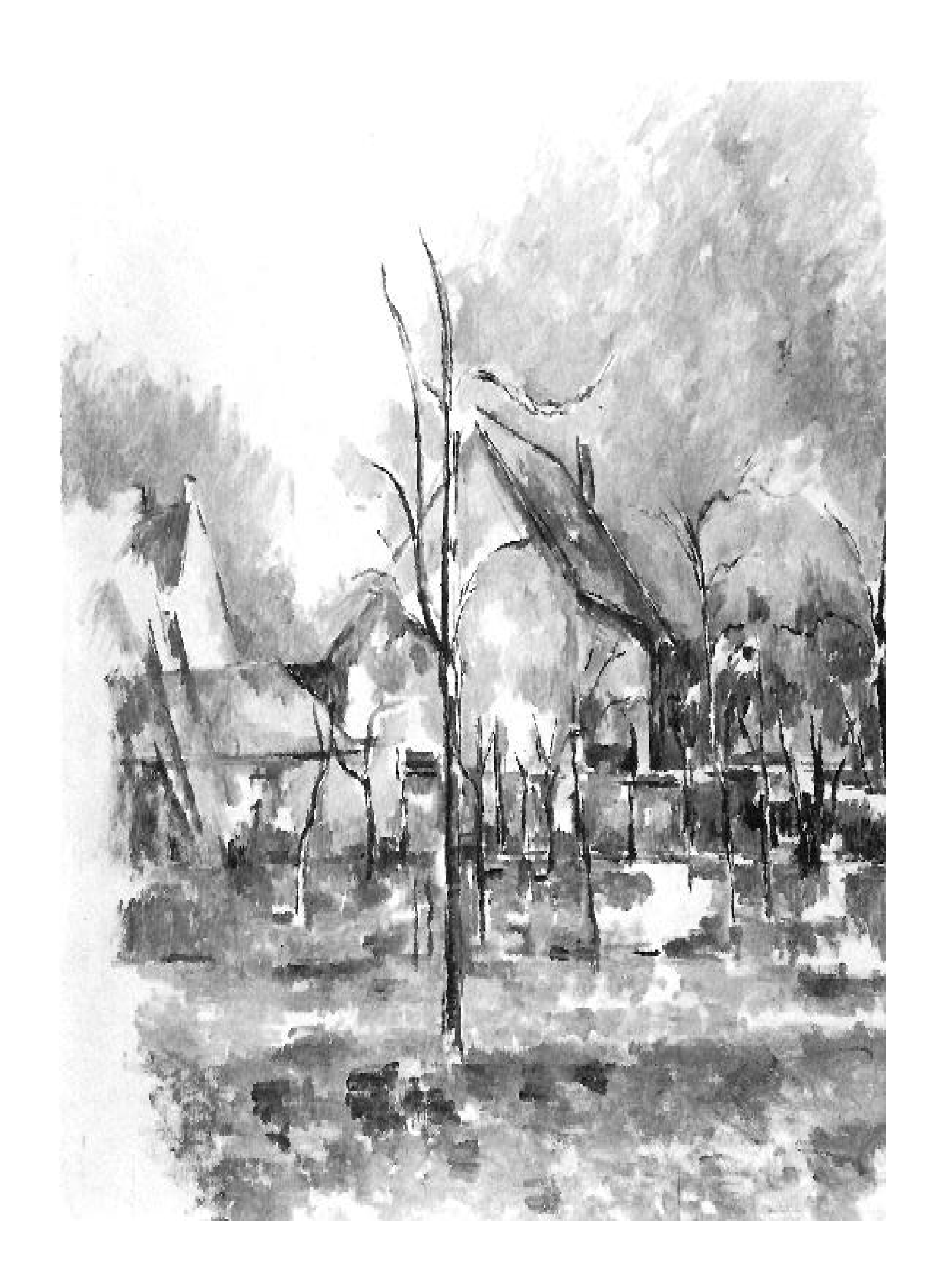


22. Paul Cézanne, Bañistas, circa 1875-1876. The Metropolitan Museum of Art, legado de Joan Whitney Payson, 1975. (1976-201-12).



23. Paul Cézanne, El estanque, circa 1877-1880. Por gentileza del Museum of Fine Arts, Boston. Colección Tompkins, Arthur Gordon Tompkins Residuary Fund.

Es cierto que los cuadros, estén o no «acabados» en lo que a cubrir el conjunto de la tela se refiere, parecen con frecuencia incompletos, como si fuera posible añadirles más partes sin ningún problema. A menudo, las imágenes llegan a los bordes del lienzo de forma indecisa o carecen de un centro de atención. Esto se debe a que el artista ha pintado muchas partes (o a veces, simplemente, ha dado muchas pinceladas) con la misma atención e intensidad, oponiéndose a cualquier jerarquía diferenciadora[42]. Paisaje de invierno (Rewald lo data actualmente en el otoño de 1894[43]; il. 24) está claramente sin acabar, pero es importante tener en cuenta que sus diferentes elementos figurativos –la granja, los árboles, el campo del primer plano– también lo están. Las «partes» no aparecen más perfiladas que el conjunto, ni da la impresión de que alcancen por separado una forma integral. Se diría que los elementos figurativos existen sólo en virtud de la relación que mantienen entre sí y que la composición crece a medida que se añaden detalles de poca importancia junto a los ya definidos. Por ejemplo, las pinceladas del cielo azul abundan sobre todo donde éste rodea los árboles o la casa. Por otro lado, aunque el conjunto de la imagen queda incompleto, parece que el artista se concentra en hacer retoques entre los detalles y cambiar los tonos contrastantes en el campo del primer plano (siguiendo una pauta de verdes y naranjas terrosos).



24. Paul Cézanne, Paisaje de invierno, 1894. The Philadelphia Museum of Art. Donación de Frank y Alice Osborn.

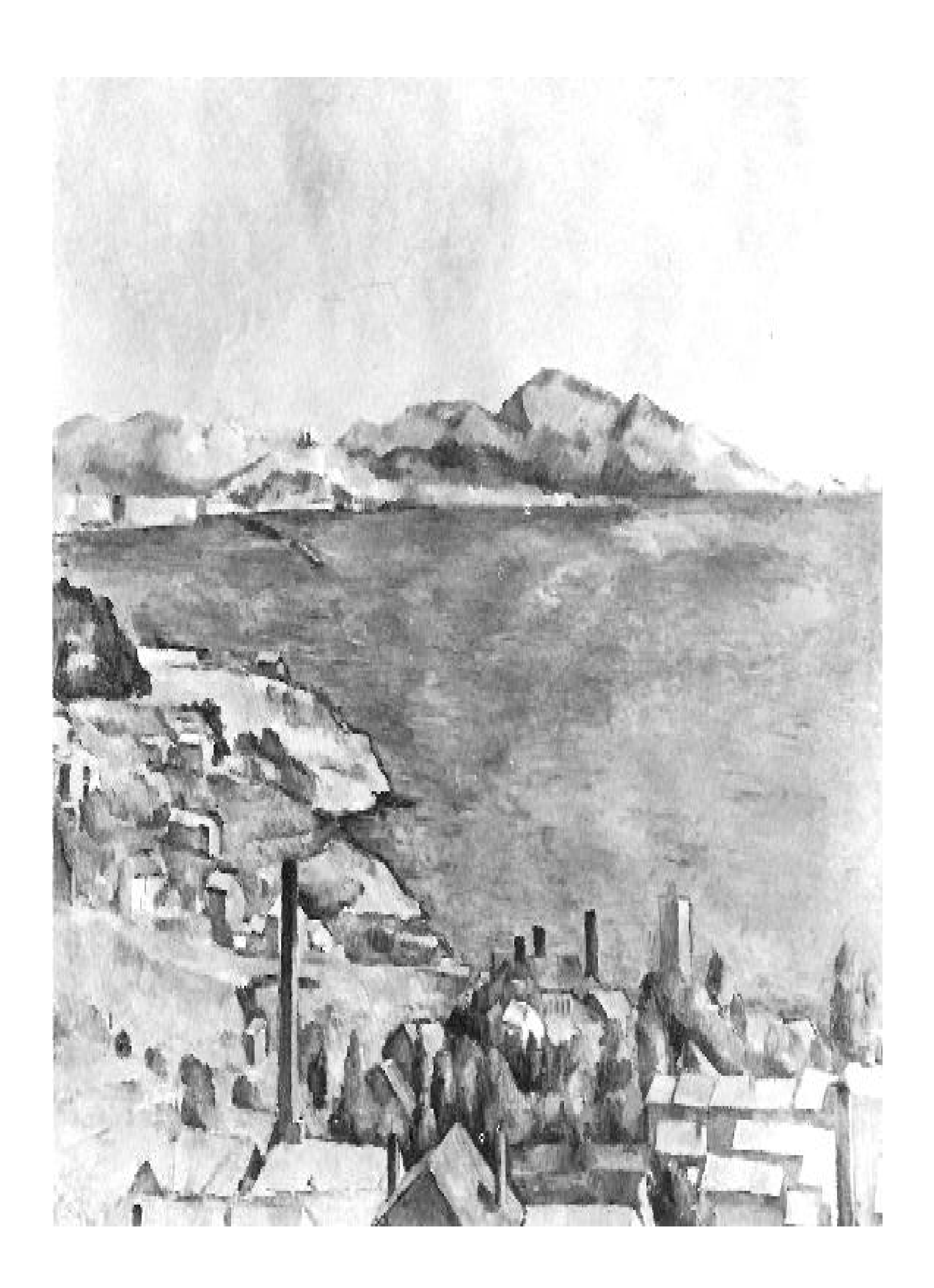
Por tanto, son dos características relacionadas entre sí las que definen la única técnica de la originalidad de Cézanne: su interés en el detalle y el desarrollo de una pauta unificadora. Esta combinación de recursos recuerda a la paradoja que se da en los primeros cuadros de Sainte-Adresse de Monet, que parecen al mismo tiempo fragmentadas y uniformes. Los resultados de este estilo impresionista «original» son evidentes en las vistas de los alrededores de L’Estaque, pintadas durante los años ochenta. L’Estaque y el golfo de Marsella (circa 1883-1885; il. 25) y El golfo de Marsella visto desde L’Estaque (circa 1883-1885; il. 26) constituyen ejemplos clásicos de la serie de estudios que el artista realizó o al menos comenzó en este lugar. El sitio donde pintó el primero está más lejos de la bahía de Marsella que el que eligió para el segundo, y L’Estaque y el golfo de Marsella no pasa del mero esbozo; pero en ninguna de las dos obras se observa una disposición de la ciudad, la bahía o las montañas del fondo que ordene estos elementos de acuerdo con una jerarquía compositiva tradicional. En ambos cuadros, el hecho de que el artista preste atención a las peculiaridades del lugar (el contorno de las hileras de rocas sobre el cielo o la bahía, los elementos arquitectónicos como las chimeneas o las ramas retorcidas de los árboles de la primera versión) constituye una muestra de «sumisión» a la naturaleza, no de manipulación de la forma, que es lo que Blanc interpretaría como señal de la expresión deliberada de un ideal artístico. Cézanne sólo tiene un modo de ejecución: escoge los colores con cuidado y desarrolla pautas de contraste basadas en tonos cálidos y fríos para sugerir la intensa vibración de una iluminación uniforme. Pero lo hace tomando, incluso fingiendo, el papel del descubridor, a fin evitar todo efecto compositivo que pueda ser reconocido como artificio.



25. Paul Cézanne, L'Estaque y el golfo de Marsella, circa 1883-1885. The Philadelphia Museum of Art. Colección del señor y la señora Tyson.

Cézanne empezó L'Estaque y el golfo de Marsella trazando unas pocas líneas con lapiz para señalar dónde se encontraban algunas de las divisiones más importantes de la escena natural. Por ejemplo, el punto donde coinciden la tierra y el mar. Estas líneas son sólo provisionales, como los dibujos de su cuaderno de bocetos; las distinciones formales que establecen están sujetas a continuas modificaciones. Posteriormente, el artista aplicaría la pintura mediante pinceladas fluidas, indicando claramente su dirección. Estas marcas individuales son relativamente uniformes en lo que a tamaño se refiere; sugieren una unidad de interés o de detalle en el campo visual. Ahora bien, como ejemplo de la transformación de la naturaleza llevaba a cabo por el hombre, este «campo» de observaciones resulta bastante variado: se ofrecen a la vista tanto las estructuras culturales como las naturales (el follaje, las montañas, los edificios). La escala de cada elemento arquitectónico representado corresponde de forma naturalista a su distancia en el espacio implícito del tema, por lo que cada elemento parece aislado en su totalidad. No obstante, las pinceladas que constituyen estos objetos identificables son tan poco variadas y la intensidad de su coloración tan parecida que la diferenciación espacial queda anulada. En consecuencia, cada una de las formas y estructuras se desvanece en un «campo» uniforme; los elementos arquitectónicos y las manchas de follaje se funden en una pauta general de color caracterizada por una distribución relativamente regular de contrastes de sombra y luz y de tonos cálidos y fríos. Las pinceladas de rojos y amarillos que representan a los edificios acaban por formar parte de un único grupo de tonos cálidos que incluye zonas de tierra y roca desnuda. Esta amplia gama de colores cálidos se opone a las manchas de vegetación de tonos fríos, que son modeladas con el amarillo verdoso, el verde pálido, el verde, el verde oscuro y el azul verdoso. Por tanto, lo que articula el campo de visión de Cézanne es el color más que cualquier cambio en la línea que perfila las formas o en el modelado del claroscuro. Asimismo, son los contrastes de color, no los de valor, los que definen las montañas del fondo; este «modelado» abarca desde el verde azulado, el azul y el morado hasta los tonos rojo morado y los toques rojos. Hay que

reconocer que los contrastes de color de la bahía y las montañas del fondo resultan un tanto débiles; pero estas zonas, al igual que la parte más cercana del primer plano, son las que menos pintura tienen, las que menos atención han recibido y, quizá, como diría Cézanne, las menos «vividas» o «sentidas». Son menos características de la visión «completa» del artista que las otras partes del cuadro.

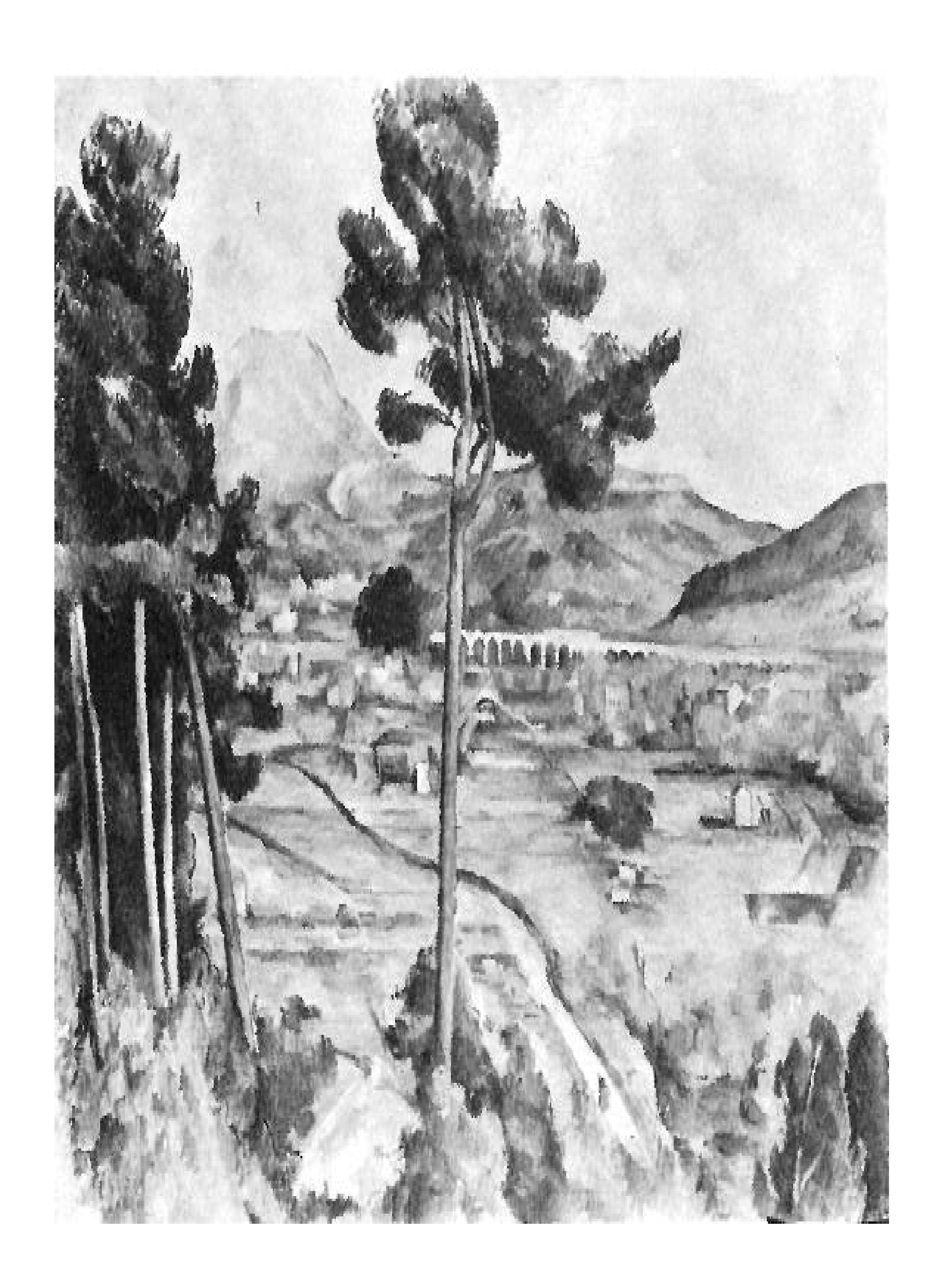


26. Paul Cézanne, El golfo de Marsella visto desde L’Estaque, circa 1883-1885. New York, The Metropolitan Museum of Art. Legado de la señora Havemeyer, 1929. Colección de H. O. Havemeyer.

La versión de El golfo de Marsella que hay en Nueva York parece bastante acabada en comparación con la anterior y con otras obras pintadas por la misma fecha. A diferencia del cuadro de Corot, Vista de Génova, o incluso de Ville d’Avray, esta imagen parece un tema captado en la naturaleza de una manera realmente inmediata, no una composición de la naturaleza elegida con anterioridad: los bordes del lienzo cortan los edificios de la ciudad, como si la composición hubiera sido realizada por partes sin prever cuál iba a ser su extensión final. La iluminación es sorprendentemente uniforme. En cuanto al claroscuro, el artista limita los cambios de valor a zonas concretas como las manchas de follaje y, sobre todo, los volúmenes geométricos de los elementos arquitectónicos; no es ninguna sorpresa que incluso una reproducción «espontánea» de la naturaleza plasme cambios marcados de luz y sombra allí donde los planos arquitectónicos forman ángulos rectos.

La intensidad de los colores de la parte más alejada de la ciudad no disminuye, y tampoco se observan variaciones importantes en la iluminación de la bahía desde la orilla más próxima a la más lejana. Toda la zona del paisaje del primer y el segundo plano queda unificada mediante la repetición de ocres y naranjas cálidos, que contrastan con los verdes fríos y algunas pinceladas azules; asimismo, la bahía presenta una pauta regular de azul y verde azulado con algunos toques de azul que tienden al azul morado. En este cuadro, Cézanne dejó el resto de la composición (el cielo) reducido a variaciones poco importantes de un único tono (verde azulado); sin embargo, en otras obras, sobre todo posteriores, sus cielos, supuestamente de color «azul claro», presentan una deslumbrante pauta de tonos yuxtapuestos (efecto que a Duret le había parecido en una ocasión característico de la originalidad impresionista). Por ejemplo, en La Montagne Sainte-Victoire vista desde Bellevue (circa 1885; il. 27) los tonos de color verde azulado pálido vibran entre los azules pálidos del cielo y crean una sensación de

luminosidad: algo tan propio de Cézanne (de su «estilo») como de la naturaleza.



27. Paul Cézanne, La Montagne Sainte-Victoire vista desde Bellevue, circa 1885. New York, The Metropolitan Museum of Art. H. O. Havemeyer Collection.

Existen otros ejemplos del estilo paisajista del artista que también ofrecen al observador escasas ilusiones espaciales junto con abundantísimos efectos de luz y color. En Vista del dominio de Saint Joseph (La «colline des Pauvres») (circa 1888-1898; il. 28), el cielo, que es sobre todo azul pálido, resulta variado gracias a los toques de color verde azulado pálido y morado pálido. Esta amplia gama cromática (una abundancia de tonos ante la cual la convención académica posiblemente habría aconsejado rebajar los valores) caracteriza toda la reproducción de este tema de composición reduccionista. El conjunto del cuadro muestra la gama completa de colores elementales, con los tonos cálidos repartidos a modo de acentos para distinguirse de los azules y verdes más fríos que dominan la composición. Las colinas del fondo y el follaje constan de manchas de color azul, verde azulado, verde, amarillo verdoso, amarillo ocre, naranja, rojo, rojo morado, lo que se aproxima a una enumeración de los colores del círculo cromático. Los edificios del centro constituyen la única desviación de la norma. Cézanne resalta los detalles con colores intensos (azul, rojo, rojo morado y verde) y los contrapone todos a los amarillos básicos y los naranjas pálidos de los planos arquitectónicos. El artista mantiene la misma uniformidad de luz e intensidad de color en todo el cuadro, de forma que la diferenciación compositiva y la correspondiente sensación de intencionalidad pasan inadvertidas o bien no quedan plasmadas en el cuadro[44].



28. Paul Cézanne, Vista del dominio de San José. La «colline des Pauvres», circa 1888-1898. New York, The Metropolitan Museum of Art. Fundación Wolfe, 1913.

Al igual que La «colline des Pauvres», Árboles y rocas (circa 1896-1900; il. 29) constituye otro ejemplo de imagen basada en contrastes de color repartidos casi de forma uniforme. En la zona de «follaje» del primer plano, unas manchas de amarillo verdoso, rojo anaranjado y azul morado crean un campo cromático luminoso, puro y simple. En las rocas de esta parte, el artista aplicó manchas verdes y ocres apagadas entre los azules, morados y rojos morados predominantes; y en la parte superior de la tela añadió rojo anaranjado, ocre y morado a los azules y verdes del cielo y del follaje. El rojo anaranjado de los troncos de los árboles confiere aún más calidez cromática a toda esta zona de la imagen, de modo que al final los colores más fríos no son los únicos dominantes. De forma recíproca, la integridad lineal de las ramas y los troncos pintados con colores cálidos queda menoscabada al añadirse sobre la base de los tonos cálidos un color frío contrastante. En resumidas cuentas, Cézanne se ciñe a la idea de una distribución (o tensión) equilibrada de colores cálidos y fríos en casi todas las partes de la composición. Al igual que La «colline des pauvres» y tantas otras obras, Árboles y rocas carece del carácter definido asociado a la jerarquía espacial. Los paisajes convencionales presentaban un largo trayecto iluminado que el observador podía seguir en una dirección bien clara. En cambio, los cuadros de Cézanne ofrecen múltiples y contrapuestas posibilidades de movimiento. Al situarse ante ellas, el observador puede perder la orientación de la pintura; Cézanne, sencillamente, no seguía las normas visuales de costumbre.



29. Paul Cézanne, Árboles y rocas, circa 1896-1900. The Museum of Modern Art, Nueva York. Colección Lillie P. Bliss.

Las descripciones de primera mano más completas y fidedignas del procedimiento técnico desarrollado por Cézanne –las de Bernard (1904, 1907), Denis (1907) y Rivière (1907)– coinciden al subrayar la importancia del contraste entre colores cálidos y fríos y de la subordinación tanto del trazo como del claroscuro a los efectos cromáticos. Tal como había hecho Monet antes que él, Cézanne invertía la jerarquía convencional establecida por Blanc y otros académicos para el procedimiento: en lugar de empezar por la línea y pasar luego al claroscuro (el valor) y a los colores (los tonos), concebía sus obras desde el primer momento a partir de las relaciones entre los colores. Su proceso creativo dependía de la manipulación del color, que tradicionalmente era considerado el elemento menos sujeto al dominio de la razón; es decir: el elemento revelador de la fuerza expresiva espontánea. Según Bernard (y también Rivière y Schnerb), Cézanne creía que «la línea no existe, el modelado [del claroscuro] no existe, sólo existen los contrastes. Dichos contrastes no los crean el blanco y el negro, sino la sensación de color». Es decir, son los contrastes de color los que permiten percibir la naturaleza de forma inmediata; sobre la base de esta relación entre los tonos se establece de manera automática todo el orden pictórico de formas o modelado[45]. A este respecto, Denis citaba a Bernard y desarrollaba sus argumentos: «En la percepción concreta [que tiene Cézanne] de los objetos, la forma no es independiente del color: se regulan el uno al otro, están indisolublemente unidos. Además, durante la ejecución quiere plasmarlos tal como los ve, con la misma pincelada». Según Denis, la técnica de Cézanne depende de la sustitución de «contrastes de tonos por contrastes de valores [...], su sistema excluye, sin duda, la relación entre valores en el sentido académico [scolaire] de la palabra, a saber: en el sentido de la perspectiva aérea». Por tanto, Cézanne elimina la diferenciación espacial establecida, basada en una gradación progresiva del claroscuro, y, en cambio, da prioridad a la creación de una pauta unificadora de tonos vivos. Denis observa que la deslumbrante pauta de colores contrastados aparece incluso al fondo del cuadro: «El cuadro entero es un tapiz en el que cada color toca por separado y, a la vez, mezcla su sonido con el conjunto. Lo característico de

la pintura de Cézanne tiene su origen en esta yuxtaposición, este mosaico de tonos distintos que se funden unos con otros». Como consecuencia del uso de esta técnica, «desaparecen tanto los planos de la perspectiva como los valores [de claroscuro] (tal como los entiende la École des Beaux Arts)»[46]. Era la solución idónea, ya que para Denis el claroscuro convencional era un «artificio de la composición»[47].

En resumidas cuentas, la técnica de la originalidad de Cézanne se caracterizó principalmente por una pauta unificadora y repetitiva de colores cálidos y fríos contrastantes que parecían suprimir, reemplazar o simplemente sustituir un claroscuro diferenciador. El uso que hacía del color creaba una ilusión de espontaneidad, de expresividad ingenua. Pero también cabía considerarlo una expresión de lo natural y espontáneo. Aunque se tratara de una técnica apropiada para un arte de la inmediatez y el descubrimiento pasivo, podía verse como un hallazgo azaroso o como una creación premeditada. Los críticos más importantes de Cézanne tuvieron muchas dificultades para decidirse sobre este asunto. Es preciso analizar sus afirmaciones antes de echar otra mirada al estilo del pintor –una mirada guiada en cierto modo por una información diferente– e interpretarlo.

Notas al pie

[1] Eugène Fromentin, Les Maîtres d'autrefois (París, 1876), p. 285.

[2] Ibíd., p. 271.

[3] Thomas Couture, Paysage, Entretiens d'atelier (París, 1869), p. 63.

[4] Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin (París, 1880; ed. orig., 1867), p. 555. Blanc admiraba la habilidad compositiva de Claudio de Lorena; Ruskin, como es bien sabido, no. En 1844, insinuó que Lorena habría sido un artista mucho más grande si hubiera sido capaz de evitar el efecto de composición en sus obras. Evidentemente, Couture pensaba que el logro de Lorena era precisamente éste. Véase John Ruskin, «Preface to the Second Edition» (1844), Modern Painters, 5 vols. (Londres, 1906 [trad. cast. parcial: Arte primitivo y pintores modernos, Buenos Aires, El Ateneo, 1956]), 1, p. xxxiv.

[5] Para la historia de este cuadro, véase Charles Sterling, A Catalogue of French Paintings, XV-XVIII Centuries, The Metropolitan Museum of Art (Cambridge, 1955), p. 82.

[6] Cf. el consejo de Valenciennes, según el cual la composición paisajística no debía mostrar una «regularidad monótonona» ni carecer de «contraste en sus diferentes planos»; el artista debía buscar «un lugar que le presente continuamente desigualdades, es decir: correspondencias y contrastes». Como modelo de paisaje Valenciennes sugiere un árbol con ramas secas y ramas sanas llenas de hojas; P. H. Valenciennes, Eléméns de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage (París, 1800), p. 425.

[7] Fromentin, pp. 238-239.

[8] Charles Blanc, «Corot», Les Artistes de mon temps (París, 1876), p. 377.

[9] Théophile Thoré (Thoré-Bürger), «Salon de 1844», Les Salons, 3 vols. (Bruselas, 1893), 1, p. 20. Thoré hace estas observaciones en su introducción general al Salón; para las referencias a la «poesía» de Corot, véase p. 35.

[10] Véase Pierre Courthion, ed., Corot raconté par lui-meme et par ses amis, 2 vols. (Ginebra, 1946), 1, pp. 82-83; 89; 2, pp. 94-96. Cf. también Étienne Moreau-Nélaton, Corot raconté par lui-memé, 2 vols. (París, 1924), 1, p. 125: «La couleur et l'exécution sont, pour Corot, des qualités secondaires et tout à fait subjectives».

[11] Moreau-Nélaton, 1, p. 126.

[12] Véanse, p. ej., Charles Bigot, «Corot» (1875), Peintres français contemporains (París, 1888), pp. 65-67; Anatole de Montaiglon, «Salon de 1875», Gazette des beaux-arts, 12 (1 de julio de 1875), p. 22; y Émile Zola, «Mon Salon» (1868), Mon Salon, Manet, Écrits sur l'art, Antoinette Ehrard, ed. (París, 1970), p. 161.

[13] Palabras recogidas por Alfred Robaut, 19 de noviembre de 1872, Courthion, 1, p. 84.

[14] Conversación referida por Alfred Robaut, 2 de enero de 1874, Courthion, 1, p. 88.

[15] Véanse a este respecto las anotaciones sin fechar de Corot y también el testimonio de Madame Aviat, que pintó con él en 1871; Courthion, 1, pp. 89, 95.

[16] Jacques Nicolas Paillot de Montabert, L'Artistaire, livre des principales initiations aux beaux-arts (París, 1855), pp. 182-183. Sobre la opinión de Paillot de que el arte debe consistir en una meditada combinación de elementos y en la elaboración técnica de una «idea» compositiva, cf. asimismo pp. 9, 120-121, 246.

[17] Véanse, p. ej., los comentarios de Duret, que estaba en general de acuerdo con el artista: «[Pissarro] nunca compone un cuadro y, si se trata de un paisaje, nunca organiza la naturaleza [...]; en cambio a menudo sale a pintar lugares insignificantes, donde la naturaleza presenta una composición tan

reducida que [Pissarro] pinta un paisaje sin crear una imagen [significativa]». Théodore Duret, «Salon de 1870», Critique d'avant-garde (París, 1885), pp. 8-9. Cf. también Jules Claretie, un crítico más conservador que se quejaba de que las obras de los jóvenes paisajistas expuestas en el Salón de 1872 carecían de composición; «L'Art français en 1872; Revue du Salon», Peintres et sculpteurs contemporains (París, 1874), p. 287.

18 Aunque tenía una idea diferente de la originalidad que Corot, Paillot de Montabert era uno de los muchos que hacían este planteamiento con respecto a la necesidad de basarse en la naturaleza y no en el arte; véase Paillot de Montabert, L'Artistaire, pp. 178-179.

19 Théodore Duret, Les Peintres français en 1867 (París, 1867), pp. 21-28.

20 Raymond Bouyer, «Le Paysage dans l'art», L'Artiste, 5 (enero de 1893), p. 22; y 6 (agosto de 1893), p. 125.

21 Carta de Monet a Bazille, diciembre de 1868, reeditada en Daniel Wildenstein, Claude Monet, Biographie et catalogue raisonné, 3 vols. (Lausana, 1974-1979), 1, pp. 425-426.

22 Carta de Monet a Geffroy, 7 de octubre de 1890, reeditada en Wildenstein, 3, p. 258. Monet se refiere aquí a las dificultades que tenía para alcanzar la velocidad y la precisión de ejecución adecuadas cuando pintaba los almiares. Se da cuenta de que tiene que trabajar con esmero para crear una ilusión de espontaneidad. Sobre la «instantaneidad» de Monet, véase Steven Z. Levine, «The "Instant" of Criticism and Monet's Critical Instant», Arts, 55 (marzo de 1981), pp. 114-121. Cf. más arriba, cap. 3, nota 22.

23 Este es el razonamiento que hizo Baudelaire para defender el cuadro Torero muerto de Manet en 1864. La opinión general era que se trataba de una obra «original», esto es: que su técnica parecía tan poco convencional que cabía considerarla ingenua e incluso torpe. Baudelaire podía sacar provecho de esta observación. Pero para defender el genio original de Manet tenía que rechazar otra observación, concretamente, que las imágenes de Manet parecían inspiradas en otros artistas: Velázquez y Goya. Véase la carta de Baudelaire a Théophile Thoré, circa 20 de junio de 1864, reeditada en Charles Baudelaire, Œuvres completes, Correspondance générale,

Jacques Crépet, ed., 18 vols. (París, 1948), 4, pp. 275-277; y Richard Shiff, «Miscreation», Studies in Visual Communication, 7 (primavera de 1981), pp. 65-68. Aunque hace un análisis de los cuadros de Sainte Adresse pintados por Monet diferente al mío, Kermit Champa señala igualmente que «la visión de Monet es [..] relativamente sumisa. No fuerza su punto de vista, ni tampoco parece que construya la escena de forma arbitraria». Véase Kermit Champa, Studies in Early Impressionism (New Haven, 1973), p. 19.

[24] Zola, «Édouard Manet» (1867), Écrits, p. 102.

[25] Monet también parece presentar los colores «tal como los ve» e, incluso, tal como los encuentra en los tubos. Pone los tres primarios en la composición sin atenuarlos: uno de los botes del centro es de un azul puro; uno de los de la izquierda tiene la banda de amarillo vivo; la figura situada a la izquierda del todo va de azul y rojo, y debajo de la figura femenina del centro hay una pincelada roja. Estos colores llaman la atención sobre la inmediatez y la naturalidad del arte de Monet. El recurso de mostrar los tres colores primarios también se puede apreciar en un cuadro suyo de 1867: La cuna: Camille con el hijo del artista, Jean, en la colección del matrimonio Mellon, Upperville, Virginia.

[26] Robert Herbert, «Method and Meaning in Monet», Art in America, 67 (septiembre de 1979), pp. 90-108, esp. p. 97.

[27] Carta a Zola, circa 19 de octubre de 1866; John Rewald, ed., Paul Cézanne, correspondance (París, 1937 [trad. cast. cit.]), pp. 98-99.

[28] Muchas de las obras de Cézanne de los años setenta –muchos bodegones, por ejemplo– parecen depender más que Auvers de un marco lineal; de todos modos, esto obedece fundamentalmente a la naturaleza del tema y no significa que el artista considerara una manera más satisfactoria que otra. Desde el punto de vista del color y la composición, ambos tipos de cuadros, con o sin contornos marcados, revelan la «técnica de la originalidad».

[29] Los colores contrastan con el fondo gris; Cézanne pintó sobre fondos grises muy a menudo, sobre todo en los años setenta y ochenta. El uso del fondo gris de valor medio, que constituye un recurso unificador, era

corriente entre los impresionistas y otros pintores. Cf. más adelante, cap. 15, nota 30.

[30] Véase, p. ej., Hombre con gorro de algodón (circa 1865-1867; il. 42), analizado más adelante, parte 3.

[31] Carta a Bernard, 23 de octubre de 1905; Correspondance, pp. 276-277.

[32] Cartas al hijo de Paul Cézanne, 13 de septiembre de 1906, 22 de septiembre 1906, 26 de septiembre 1906; Correspondance, pp. 289, 292, 293.

[33] Émile Blemont, «Les Impressionnistes», Le Rappel, 9 de abril de 1876; reeditado en parte en Lionello Venturi, Les Archives de l'impressionnisme, 2 vols. (París, 1939), 2, pp. 297-298; y en Gustave Geffroy, Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre, 2 vols. (París, 1924), 1, pp. 81-83 (cursiva mía). El comentario de Cézanne sobre Blemont aparece en una carta suya a Pissarro del mes de abril de 1876; Correspondance, p. 125. Cézanne también alude a la reseña de Jean-Lubin («La Galerie Durand-Ruel», L'Esprit moderne, 2 de marzo de 1876); este crítico identificó el estilo del impresionismo con un efecto lumínico uniforme.

[34] Sobre la preocupación de Cézanne por los moyens d'expression, véase más adelante, parte 3, pp. 245-246, 250-251.

[35] Carta a Bernard, 26 de mayor de 1904; Correspondance, p. 262.

[36] «Desmañada», por lo tanto, ingenua u original. Tanto los impresionistas como los simbolistas asociaban la «desmaña» a la sinceridad artística. Véase, p. ej., R. P. Rivière y J. F. Schnerb, «L'Atelier de Cézanne», La Grande Revue, 46 (25 de diciembre de 1907), p. 813. Véase asimismo más adelante, parte 3.

[37] Otro ejemplo es Bathers at Rest (Barnes Foundation, Merion, Pensilvania, circa 1875-1876). Aquí, además de usar el verde amarillento vivo, añade en una nube unos fuertes toques de rojo y verde.

[38] En la pintura del finales del siglo XIX se dan muchos casos parecidos de división entre tema y estilo. Los escritores del principios del siglo XX veían a menudo estas dificultades interpretativas como un conflicto entre el impulso «romántico» y la contención «clásica», con lo que daban a entender que su análisis estaba determinado por la psicobiografía. Con respecto a Cézanne, Roger Fry afirmó que se trataba, en efecto, de un «artista clásico, pero quizás todos los grandes clásicos son producto de la represión de un romántico»; Roger Fry, Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927), p. 87. Meyer Schapiro se inspiró en la idea de Fry y añadió que «los excepcionales cuadros [de escenas de pasión desatada] [pintados por Cézanne] nos permiten ver con mayor claridad cómo [su] nuevo arte [de impresionismo con estructura "clásica"] depende de la deliberada represión de una parte de sí mismo que aflora de vez en cuando; Meyer Schapiro, Paul Cézanne (Nueva York, 1962; ed. orig., 1952), p. 28. En un estudio sobre el desarrollo de la estructura «impresionista» basada en las pinceladas paralelas de Cézanne, Théodore Reff se mostraba al principio en desacuerdo con la idea de represión psicológica en la que insistía Schapiro, pero al final volvía a ella. Reff sostenía que la técnica de la pincelada dividida había brotado naturalmente como medio para reproducir temas imaginados o «formas inventadas y un tanto esquemáticas en lugar de sensaciones naturales más cambiantes». Sin embargo, Cézanne, «al sistematizar incluso el tamaño y la dirección de la pincelada [...], buscaba dominar en su interior los turbulentos impulsos que le habían llevado en un primer momento a elegir aquellos temas de lucha, tentación y adoración irónica [p. ej., L'Éternel féminin]. Es como si se esforzara por introducir estos sentimientos ocultos en el campo de la actividad profesional constructiva, sometiéndolos a severas condiciones estéticas para poder finalmente neutralizarlos»; Théodore Reff, «Cézanne's Constructive Stroke», Art Quarterly, 25 (otoño de 1962), pp. 223-224. Para mi análisis no es preciso distinguir entre los temas más «románticos» de Cézanne como L'Éternel féminin (que Reff describe como una fantasía sexual) y las imágenes aparentemente menos provocadoras como The Pond (que, no obstante, muestra un elemento de tensión erótica debido a la extraña colocación del álamo situado en la hondonada hundida de la colina). No es mi intención abordar una lectura de la biografía psicológica del artista, sino, más bien (a la manera de un «académico» del siglo XIX), interpretar sus rasgos estilísticos como si los hubiera elegido conscientemente o, cuando

menos, investigar hasta qué punto pueden ser considerados fruto de una selección consciente. En este capítulo me interesa hacer una lectura del procedimiento técnico de Cézanne basándome en los criterios que emplearon otros con él y en la imagen pública que el artista deseaba dar de su actividad (ya que esta imagen se podía transmitir junto con los rasgos estilísticos comprensibles del artista). Más adelante, en el capítulo 13, vuelvo al tema de la distinción entre romántico y clásico (que ocupa un lugar sumamente destacado en las obras de Fry, Schapiro, Reff y otros autores) y sostengo que, según la opinión de los artistas del siglo XIX, ser un clásico no suponía reprimir absolutamente nada.

[39] Carta a Bernard, verano (?) de 1905; Correspondance, p. 276.

[40] Sensation puede designar tanto «naturaleza» y «yo» como «orígenes»; véase más adelante, parte 3.

[41] Rivière y Schnerb, pp. 813-816. Cf. las opiniones de Matisse y Couture que analizamos más arriba, pp. 62-64, 78-80.

[42] Los primeros críticos de Cézanne solían decir que pintaba cuadros «incompletos»; véase, p. ej., Thadée Natanson, «Paul Cézanne», Revue blanche 9 (1 de diciembre de 1895), p. 497; Gustave Geffroy «Paul Cézanne» (1894), «Paul Cézanne» (1895), La Vie artistique, 8 vols. (París, 1892-1903), 3, p. 257; 6, p. 218; Charles Morice, «Paul Cézanne», Mercure de France, 65 (15 de febrero de 1907), p. 588. Émile Bernard se fijó en este rasgo de la pintura de Cézanne la primera vez que fue a ver al artista; a su madre le escribió (5 de febrero de 1904) que «las telas de Cézanne están hechas de partes. Deja en ellas [espacios] blancos por todos lados. En resumen, trabaja como Ingres: se centra en los detalles y termina las partes antes de integrar el conjunto». Véase «Un Extraordinaire Document sur Paul Cézanne», Art-Documents (Ginebra), no. 50 (noviembre de 1954), p. 4. Para un análisis más exhaustivo del carácter «incompleto» del arte de Cézanne (en relación con la naturaleza misma de la «sensación» impresionista), cf. más adelante, parte 3.

[43] Rewald ha identificado el tema de Winter Landscape como Giverny y, en consecuencia, lo ha datado en el otoño de 1894, época en que Cézanne fue a visitar a Monet (información facilitada por John Rewald, 31 de marzo de

1983). Véase asimismo Joseph J. Rishel, Cézanne in Philadelphia Collections (Filadelfia, 1983), pp. 38-39.

[44] Aunque la superficie de Domaine St.-Joseph sólo tiene una fina capa de pintura, la obra está firmada, lo que indica que el artista pensaba que estaba completa o, cuando menos, que ésta era su forma definitiva. Robert Ratcliffe ha indicado la posibilidad de que Cézanne firmara sus obras sólo cuando las vendía o se las pedían sus admiradores y tenían que abandonar el estudio; véase Robert William Ratcliffe, «Cézanne's Working Methods and Their Theoretical Background», tesis sin publicar, Courtauld Institute of Art, University of London, 1961, pp. 216-265.

[45] Émile Bernard, «Paul Cézanne», L'Occident, 6 (julio de 1904), pp. 23-24. Véase también, Émile Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites», Mercure de France, 69 (1 de octubre y 16 de octubre de 1907), p. 400. Cf. Rivière y Schnerb, p. 814: «[Cézanne] modelait plus par la couleur que par la valeur [...] c'est par l'opposition des tons chauds et froids que les couleurs [...] arrivent à représenter la lumière et l'ombre».

[46] Maurice Denis, «Cézanne» (1907), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), pp. 257-59. (Cuando Denis corrigió este pasaje para Théories, lo amplió para que quedara más claro; a este respecto, véase más adelante, p. 139.) Cf. también la anotación del 26 de enero de 1906, Maurice Denis, Journal, 3 vols. (París, 1957-1959), 2, p. 29. Liliane Brion-Guerry ha señalado que Cézanne rechazaba el recurso de la perspectiva aérea, Cézanne et l'expression de l'espace (París, 1966; ed. orig. 1950), p. 107.

[47] Denis, «Le Renoncement de carrière, la superstition du talent» (1906), Théories, p. 214. Entre los análisis posteriores, el que señala con más claridad que Cézanne apenas usaba la «composición en el sentido habitual del término» o la usaba en absoluto es el de Fritz Novotny, Cézanne and das Ende der wissenschaftlichen Perspektive (Viena, 1938), pp. 96-97.

Capítulo 9

Bernard y Denis encuentran a Cézanne: tradición clásica sin convención técnica

Hay que volver a ser clásico por medio de la naturaleza,

[par la nature], es decir, por medio de la sensación.

Palabras de Cézanne recogidas por Énmile Bernard, 1904[1]

Esta observación de Cézanne, que se repite de distintas formas en varias de sus cartas, constituye un llamamiento a la originalidad razonada; pero no debe interpretarse como un rechazo al impresionismo, tal como hizo Bernard. Tanto para Cézanne como para Bernard «clasicismo» significaba cualquier estilo artístico regido por unos principios básicos de expresión comunicativa[2]. Un arte de estas características tenía muchas posibilidades de llegar a cualquier ser humano en cualquier momento de la historia. El arte clásico, en cambio, parecía peligrosamente próximo al convencionalismo académico, que Cézanne condenaba porque imitaba ciegamente al arte, no a la naturaleza. El pintor aconsejó a Bernard y a otros que siguieran el ejemplo de los venerados maestros del estilo clásico, pero tan sólo para solucionar sus problemas técnicos[3]. El artista moderno no debía practicar el clasicismo a imitación de los maestros, sino que debía descubrirlo en la sensación, en la experiencia directa de la naturaleza. De este modo, lograría rejuvenecer el arte y regresar al principio, al doble origen, a la naturaleza y el yo. Cuando Cézanne hablaba de volver a ser clásico por medio de la naturaleza, estaba haciendo hincapié en el papel de la sensación personal y la experiencia directa, igual que habían hecho los naturalistas y los impresionistas. Era consciente de que Bernard y otros pensaban en la necesidad de renovar el procedimiento clásico, y su idea era advertir a Bernard de que prestara atención a la naturaleza de su arte clásico y la conservara allí[4].

Bernard no acabó de entender del todo dicho consejo o bien se negó a aceptar la idea. En lugar de elogiar a Cézanne por restituir la naturaleza al clasicismo, afirmó que el artista había abierto el camino para volver a introducir el clasicismo en el estudio de la naturaleza. Bernard interpretó la postura de Cézanne al revés y, en su ensayo sobre el artista, lo presentó ante el público no como un simple naturalista, sino como un místico con inquietudes simbolistas[5]. Sin embargo, tras ir a ver a Cézanne a su casa de Aix en el mes de febrero de 1904 y antes de escribir sus impresiones sobre el encuentro, Bernard envió a su madre una carta en la que hacía una valoración aparentemente más sincera. En ella revelaba con cierta perplejidad que, aun siendo «un hombre excelente», el «viejo maestro» era también «desconfiado [...], misantrópico [...], maniático y raro». Además, el «maestro» tenía unos conocimientos artísticos asombrosamente básicos: «Cézanne sólo habla de pintar la naturaleza conforme a su personalidad y no conforme a [la idea del] arte [...]. Defiende las teorías del naturalismo y el impresionismo [...]»[6]. Sin embargo, en el testimonio que publicó posteriormente, Bernard insistió en que Cézanne «en realidad se aparta del impresionismo» y busca la abstracción estilística[7].

Mucho antes de la visita de 1904, Bernard ya había mostrado interés en la obra de Cézanne y, aún antes, se había rebelado contra el método impresionista que él y los otros jóvenes simbolistas habían heredado[8]. Estaba decidido a descubrir los principios de su clasicismo en Cézanne, al que consideraba una autoridad. Bernard relacionaba el misticismo religioso con un método de pintura ordenado y racional: la creación de una armonía visible que se correspondiera con el orden divino de la creación de Dios[9]. De ahí que hiciera hincapié en el carácter místico de Cézanne y en su profunda fe religiosa, así como en el orden y la armonía formal de sus cuadros. Ya entre 1889 y 1890 había escrito el borrador de un breve estudio sobre el legendario pintor, y en repetidas ocasiones intentó recurrir a Cézanne para alejarse de la sombra de Gauguin. Según decía, Cézanne era el único pintor que había influido en su obra[10]. Finalmente, al volver a Francia en 1904 tras una larga estancia en el extranjero, Bernard concertó un encuentro con el hombre al que tanto valor había atribuido. Si vio defraudadas sus expectativas, es comprensible que reconstruyera y manipulara los «hechos» relacionados con su «maestro» por lo que respecta a la teoría del arte que ya había formulado durante los quince años anteriores.

El «testimonio» de Cézanne apareció en L'Occident en el número de julio de 1904; fue poco después de la publicación de sus ensayos sobre Puvis de Chavannes y Redon, a quienes consideraba simbolistas[11]. El artículo tiene una estructura curiosa que pone de manifiesto la diferencia que había entre el concepto que tenía Cézanne de un clasicismo cultivado de carácter natural (es decir, original, espontáneo) y el concepto que tenía Bernard de un naturalismo ingenuo de carácter clásico (es decir, sistemático, reflexivo). Obviamente, Bernard no lo escribió de un tirón, pues añadió citas sacadas directamente de unas cartas que le había enviado Cézanne en mayo de 1904, dos meses después de la fecha que el autor puso a su artículo[12]. Bernard quería que pareciera que lo había escrito todo en Aix, en presencia del artista, e incluyó una parte sustanciosa en la que hacía referencia a las máximas teóricas que Cézanne le había explicado personalmente. Sin embargo, Bernard le envió en el mes de mayo un borrador del artículo o bien un simple resumen del mismo, y Cézanne se vio obligado a explicar una vez más la relación que buscaba entre su experiencia de la naturaleza y la técnica, la cual tenía que ser lo bastante sistemática como para satisfacer las exigencias clasicistas de Bernard:

Siempre vuelvo a lo mismo: el pintor debería entregarse por completo al estudio de la naturaleza [...]; el pintor, por medio del dibujo y el color, confiere sustancia a sus sensaciones, a sus percepciones. Aunque resulta imposible ser demasiado escrupuloso, sincero o sumiso ante la naturaleza, uno sí puede ser más o menos dueño de su modelo y de todos sus medios de expresión. Uno debe adentrarse en lo que tiene ante sí, y tratar de expresarse de la forma más lógica posible[13].

Bernard se limitó a añadir esta opinión a su lista de citas del artista. Aun así, a pesar del meticuloso trabajo de documentación que había realizado (y en el que incluía opiniones atribuidas a Cézanne confirmadas en cartas fechadas en 1905), la respuesta del pintor a la versión definitiva que se publicó en el mes de julio fue cortés y ambigua. Como si deseara restar valor al trabajo de Bernard, Cézanne consideró necesario afirmar que la teoría perdía importancia cuando uno se encontraba ante la naturaleza. No está del todo claro que el pintor diera su aprobación al estudio de Bernard, a pesar del

aparente acierto con que éste explicaba su modo de vida, su estilo artístico y sus numerosas opiniones[14].

¿Por qué? ¿Acaso Bernard no se había ceñido a las conversaciones mantenidas durante el encuentro en Aix? Eso parece, ya que el tono de su ensayo cambia claramente cuando termina el apartado dedicado a las opiniones de Cézanne. Bernard completa su explicación de la idea que tiene Cézanne de su arte con citas extraídas de las cartas de mayo, tras lo cual pasa a exponer sus ideas como simbolista: Cézanne es más que un impresionista: es un místico[15]. Hasta aquí, el estudio de Bernard coincide en buena medida con la imagen que he presentado de Cézanne como maestro de la técnica de la originalidad. Bernard afirma que la creación artística debe inspirarse en la naturaleza, no en fórmulas técnicas, y, de acuerdo tanto con los «académicos» como con los teóricos «independientes», sostiene que los grandes maestros siempre fueron conscientes de ello. Elogia a Cézanne, así como a Monet y a Pissarro, por haber hecho caso omiso de los estilos convencionales a fin de depurar su percepción de la naturaleza: «[Cézanne] abandona el estudio, va [directamente] [...] al “tema” [...]; analiza, busca, encuentra [...]; busca la soledad para evitar toda influencia cuando se encuentre ante la Naturaleza [y trata de] olvidarse de todo [...]; [extrae de la naturaleza] una imagen que es la suya propia»[16].

Sin embargo, a pesar de que sus ideas son afines a los propósitos expresados por Cézanne, Bernard da a entender, de un modo sutil y quizá sin darse cuenta de que está malinterpretando al pintor, que el artista está haciendo algo más que desarrollar una técnica personal: también está descubriendo las leyes universales de la naturaleza. Una vez descubiertas, estas leyes podrían emplearse para crear un arte abstracto «decorativo». Esta forma de ver el objetivo de Cézanne justifica el hecho de que Bernard afirme (en los tres últimos apartados de su ensayo) que el artista va más allá del impresionismo y, «lejos de ser espontáneo, [se trata en realidad de un pintor] reflexivo»[17]. Según Bernard, Cézanne se ciñe al modelo natural al principio, pero no tarda en elevar «la forma a un concepto decorativo» y «abstraer su pintura», que no tiene «otro fin que sí misma». Cézanne descubre las leyes que dan lugar a los fenómenos naturales, y «con la lógica, se apodera de ellas y realiza su labor por medio de una síntesis imponente y llena de vida»[18]. Así, Bernard deja de lado el valor de la independencia y la originalidad del artista para

describir el uso que hace de sus conocimientos «clásicos»: Cézanne ha descubierto los principios universales.

Para escribir el ensayo de 1904, Bernard se basó en ideas que había desarrollado al menos una década antes en un texto publicado en 1895 titulado «De l'art naïf ét de l'art savant» («Del arte ingenuo y el arte sabio»)[19]. En él asociaba el arte ingenuo a un naturalismo simple que solía caracterizarse por la desmaña y la falta de conocimientos técnicos o de «ciencia». Una relación ingenua con la naturaleza contribuye a que el alma del artista se exprese con sinceridad; el artista se entrega al «misticismo exterior [mysticisme extérieur]». Sin embargo, poco a poco, los principios científicos patentes en la propia naturaleza acaban imperando necesariamente en esta forma de arte naturalista (de la cual Giotto sería un ejemplo). El arte naïf se vuelve savant[20]. Al final (y aquí Bernard se refiere a su propia época), el arte puede acabar dominado en su totalidad por una ciencia culta basada en las apariencias externas, la cual interferiría en la expresión «ingenua» de la unidad lograda entre el alma humana y la naturaleza. Así el arte se convierte en mera copia o imitación (en este contexto, ambos términos son intercambiables y tienen sentido peyorativos) y degenera en las formas convencionales que Cézanne evitaba, según Bernard. «El arte ingenuo es un grito del alma que no se puede clasificar»; es decir: es independiente de todos los medios convencionales de expresión. Sin embargo, Cézanne no era del todo ingenuo; tenía conocimientos y daba la impresión de que empleaba las leyes naturales. De ahí que, según Bernard, pudiera «descubrir» como un joven naïf, pero poseyera también la capacidad de «crear» como un anciano savant . Bernard analizó las características del arte naïf y el arte savant igual que las del natural y el clásico y sugirió que el último (es decir, la creación) debía sustituir al primero (el descubrimiento) sin quedar reducida a una simple convención:

Por muy maravilloso que pueda parecer el arte ingenuo, el arte cultivado, el arte del genio, lo domina por su poder [puissance, es decir, poder, capacidad, autoridad].

Uno presagia, el otro consigna; uno señala, el otro narra. Igual que el niño [ingenuo] y el viejo [sabio][21].

Bernard afirmaba en su artículo de 1895 que lo naïf adquiere su forma completa mediante lo savant de la misma manera que el naturalismo resulta comprensible y completo gracias al clasicismo.

La «ciencia» de lo savant es la tradición (un conjunto de leyes naturales reveladas que se pueden encontrar en todo arte naïf genuino) y posee la autoridad de la inspiración divina[22]. Para el artista medieval ingenuo, la ciencia se descubre de forma intuitiva y constituye una «armonía natural»; para el artista renacentista cultivado, pasa a ser en una «armonía matemática» y es aplicable a la creación controlada de imágenes. Es decir, el origen de las «leyes» del arte clásico es verdadero y absoluto. Estas leyes se hallan en la naturaleza, pero luego se transforman en la base de una creación racional o lógica (palabra que Bernard empleó para describir a Cézanne). Bernard explica este proceso histórico de la siguiente manera:

Los godos y los bizantinos fueron objeto de una iniciación completamente espiritual que les reveló el orden y la armonía de las cosas; no sólo veían las ramas, las hojas y el tronco en el árbol; con ayuda de la revelación espiritual, descubrieron las combinaciones, las fascinantes relaciones, las afinidades de la armonía natural . Mediante la contemplación, dedujeron la armonía matemática (lo que conocemos por fórmulas); el hombre del Renacimiento recurrió a las ciencias aplicadas y miró al fondo del crisol[23].

En el contexto establecido por Bernard con su retórica y los planteamientos en 1895, las observaciones de Cézanne que publicó el propio Bernard en 1904 cobran una autoridad mayor que la que podría conferirle la experiencia personal de un hombre. Reivindican el apoyo de una tradición clásica con más peso que cualquier convención contemporánea. En este sentido, la tradición es algo más que la inercia que empuja al movimiento histórico de la práctica artística. (Ésta era la opinión de, por ejemplo, Théophile Thoré, quien la definía sencillamente como la «forma en que los maestros del pasado han reproducido la naturaleza»[24].) La tradición cobra así carácter universal y sólo está sujeta a la acción de la historia cuando se pasa de una época caracterizada por lo naïf a otra constituida por lo savant . La tradición no tiene por qué menoscabar la originalidad de la expresión. De acuerdo con esta idea, Bernard cita las siguientes palabras de Cézanne: «debemos

expresar nuestras sensaciones mediante una estética al mismo tiempo personal y tradicional» o, utilizando la terminología del propio Bernard, una estética naïf y savant[25]. Otro de los comentarios de Cézanne, que quizá no sea más que la explicación de un recurso de estudio o de una forma de concebir el modelado convencional, constituye para Bernard una ley absoluta de la naturaleza o una verdad matemática: «Todo lo que está presente en la naturaleza se modela conforme a la esfera, el cono y el cilindro. Hay que aprender a pintar con estas figuras básicas; luego, uno puede hacer lo que desee»[26]. Cuando Cézanne hace una referencia tanto a lo clásico como a lo natural, Bernard la interpreta de manera que el énfasis recaiga en la primera palabra en vez de en la segunda: «Hay que volver a ser clásico por medio de la naturaleza»[27].

En las conclusiones del ensayo, que a Cézanne le parecerían probablemente halagadoras, pero equivocadas, Bernard empieza a hablar de las leyes naturales como si fueran divinas[28]. Afirma que Cézanne tiene sensibilidad para captar intuitivamente esta armonía universal; es capaz de descubrirla para luego utilizarla. Pero estas leyes, las leyes clásicas que todos los grandes maestros conocieron de forma intuitiva, no invalidan la sensación original; no predeterminan la experiencia[29]. Bernard, que probablemente tenía más habilidad dialéctica que Cézanne para hablar del tema del «hallazgo» y la «creación» (desde luego al anciano lo exasperaba con sus teorías), sostiene que el rigor sistemático de la técnica clásica no impide experimentar una sensación original de la naturaleza. Si, llegado a este punto, Bernard hubiera sido más concreto al explicar que lo clásico puede representar lo original, habría descrito la técnica de la originalidad definitiva: una técnica sujeta a la maestría absoluta, reproducible a voluntad, y que al mismo tiempo, más que inhibir, facilitaría la expresión original. Los psicofisiólogos de finales del siglo XIX intentaron definir dicho proceso técnico mediante una codificación de las leyes de la estética o de las correspondencias entre determinadas sensaciones y emociones, con el propósito de encontrar una base natural (es decir, empírica) para la educación artística académica. Según Bernard, estas leyes serían tanto «naturales» como «clásicas», y los psicofisiólogos ayudarían a transformar un ejercicio naïf en un método savant . En un texto de 1869 sobre la ciencia visual, por ejemplo, se afirmaba que los grandes artistas siempre habían comprendido las leyes estéticas de forma intuitiva; la ciencia moderna

trataba ahora de establecerlas con precisión y ponerlas a disposición de todo el mundo[30]. En los círculos académicos estaba muy extendida la idea de que el arte lograba combinar de algún modo principios «hallados» con reglas establecidas de manera consciente. Charles Blanc afirmó que el gran artista (Delacroix, en este caso) comprendía la lógica de los procedimientos técnicos de un modo intuitivo y científico. Para Blanc, el estilo artístico ideal tenía carácter clásico, unía todas las tradiciones y encarnaba todos los principios expresivos del pasado. Estos se descubrían igual que se descubre la naturaleza, independientemente de la voluntad y los deseos del individuo. En el arte supremo, el deseo innato y la visión ingenua del individuo coincidían con los principios clásicos adquiridos por la humanidad a lo largo de los siglos[31].

Bernard nunca llegó a proponer un conjunto de normas (al estilo de las que aparecían en los tratados académicos de carácter más técnico) que pudieran ayudar a los artistas con menos «instinto» a encontrar una expresión original propia[32]. Posiblemente fue una muestra de prudencia, pues él mismo había afirmado que, cuando se aplicaban, los métodos de los grupos vanguardistas y antiacadémicos parecían degenerar en métodos convencionales y no garantizaban una visión adecuada de la naturaleza[33]. La única «ley» que propuso Bernard fue el ejemplo de Cézanne y de los diversos testimonios del uso que hacía el pintor de los contrastes cromáticos[34]. Su teoría general sobre el arte «clásico» merece ser citada:

La sensación exige una técnica en constante transformación, una técnica que habrá que volver a crear cada vez para poder expresar la sensación con su verdadera intensidad. Uno no debe intentar ajustar la sensación a una técnica preestablecida, sino poner al servicio de la sensación su don para inventar técnicas expresivas. Por un lado está el École des Beaux-Arts, que lo introduce todo en un mismo molde uniforme; por otro, la renovación constante. Organiza tus sensaciones es el primer principio de la doctrina de Cézanne, no es una doctrina de carácter sensual, sino más bien de carácter sensible. De este modo, el artista gana en lógica sin perder en expresión; puede ser impredecible [es decir, espontáneo y revelador] y seguir siendo clásico por medio de la naturaleza [classique par la Nature][35].

¿Qué tiene que ver la formulación de Bernard con el tema de la relación de Cézanne con el «fin» del impresionismo? Una de las maneras de diferenciar el impresionismo del simbolismo es asociar aquél con el énfasis en la «naturaleza» y a éste con la predilección por lo «clásico». No obstante, los intereses del impresionismo (a los que Cézanne era afín) y del simbolismo (a los cuales se mantenía leal Bernard) se confunden en el ámbito de la técnica, en los moyens d'expression[36]. Para el impresionista, una técnica adecuada garantizaba la originalidad, pues servía para revelar el doble origen de la naturaleza y el yo. Para el simbolista, la técnica debía atenerse a la tradición; debía ser «clásica» y facilitar la expresión racional de las verdades «originales» y atemporales. Ni un artista ni otro aceptaría una técnica que se pudiera identificar con las convenciones de la época. Una vez acabada nuestra investigación sobre el estilo y la teoría de Cézanne (véase la tercera parte), nos quedará por mostrar cómo podía satisfacer el pintor las exigencias de los simbolistas sin dejar de considerarse un impresionista. No cabe duda de que acabó centrando su atención en el problema de la técnica, en buena medida tal como lo describió Bernard en 1904. Bernard tenía mucha razón al afirmar que la preocupación de Cézanne en su trabajo cotidiano era «organizar sus sensaciones». Irónicamente, fue este empeño lo que les permitió a Bernard y al propio Cézanne percatarse del fracaso del «maestro»: era incapaz de realizar sus cuadros del todo[37].

Bernard y Cézanne se dieron cuenta de que tenían intereses comunes igual que los viajeros que a veces se reconocen al encontrarse en un cruce de caminos. Como suele ocurrir en este tipo de situaciones, ambos venían de direcciones distintas y tenían destinos diferentes. El entendimiento entre ellos fue intenso y breve, y, al final, lo pusieron en duda los dos. Cézanne expresó sus dudas en unas cartas que escribió a su hijo durante el último año de su vida[38], y Bernard publicó una serie de artículos en los que analizaba los logros de su «maestro» con una actitud cada vez más negativa. Echando la vista atrás, Cézanne le parecía un naïf frustrado e incompleto y, al mismo tiempo, un savant fracasado, un hombre dotado de un talento natural, sobre todo en lo relativo al color, pero con unos conocimientos técnicos limitados y, en última instancia, inútiles. Cézanne había perdido el equilibrio correcto entre naturaleza y técnica, si es que había llegado a alcanzarlo alguna vez.

En su segundo ensayo importante sobre el artista (1907), Bernard sostiene que entre los pintores serios la originalidad (asociada a la ingenuidad y a la

capacidad para descubrir) es mucho más común que la fuerza expresiva original. En su opinión, la obra de los grandes maestros combina satisfactoriamente elementos procedentes de la naturaleza, la «creación personal» y las «reglas artísticas». Cézanne, en cambio, no logró «realizar» sus cuadros del todo, porque, tal como afirma Bernard, se convirtió en una persona demasiado reflexiva, demasiado preocupada por las cuestiones de procedimiento y los sistemas técnicos. Cézanne tenía originalidad, «pero, sin darse cuenta de ello, su lógica complicó hasta tal punto el mecanismo [de sus medios técnicos] que su trabajo se volvió sumamente irritante y se quedó como paralizado [...]; fue tan lejos en su reflexión y sus razonamientos que fue incapaz de actuar»[39]. Según Bernard, Cézanne, a pesar de no haber recurrido a la convención, empieza a parecer el artista moderno degenerado que permite que sus conocimientos racionales dominen su visión mística. Los indicios de convención no tardan en aparecer. Bernard sostiene que el uso que hace Cézanne del color sigue unas leyes estrictas y resulta previsible; el pintor se rige por una «especie de convención» que aplica a la naturaleza que observa[40].

Bernard concluye su ensayo de 1907 con una nota a pie de página en la que da una definición del arte clásico que parece inspirada en Cézanne, pero que también da a entender que todo artista que ve un problema en las cuestiones técnicas es un artista incompleto:

En este sentido, clásico significa: lo que concuerda con la tradición. De ahí que Cézanne dijera: «Imagine que uno pinta como Poussin pero basándose exclusivamente en la naturaleza; éste es el clasicismo que busco»[41]. De hecho, no se trata de despreciar a los románticos, sino de redescubrir lo que ellos ya tenían: las normas firmes de los grandes maestros. De todos modos, la contribución consistiría en observar la naturaleza con más atención y hallar la manera de basar el clasicismo en ella, no en las fórmulas de estudio. Porque, si bien las leyes del arte son productivas, las fórmulas del estudio son mortíferas, y el artista sólo es un creador cuando está en contacto con la naturaleza y la observa constantemente[42].

De este modo, Bernard repite algunos argumentos planteados a lo largo del siglo XIX tanto por los «clasicistas» como por los «románticos», pues

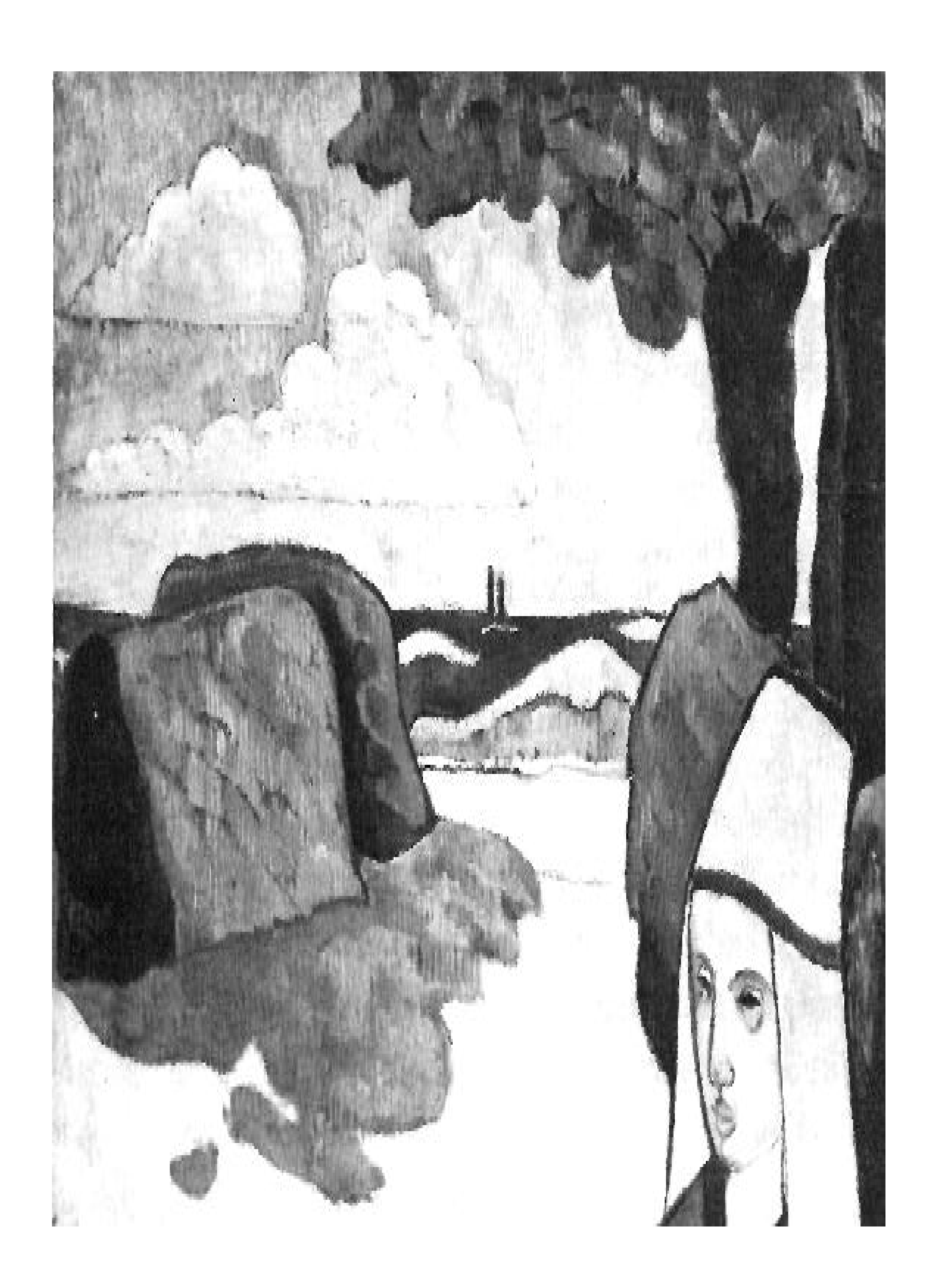
establece una distinción entre ley natural (descubierta en la naturaleza y en el desarrollo del arte ingenuo) y ley convencional (una fórmula de estudio creada por un savant que ha degenerado). Según la interpretación de Bernard, el objetivo de Cézanne era descubrir los principios de Poussin mediante el estudio de la naturaleza, no mediante el estudio académico del arte. Incluso Cézanne habría estado de acuerdo con esta valoración de sus propósitos. Sin embargo, Bernard da a entender que el pintor no consiguió del todo lo que se proponía, ya que su razón pesaba más que su pasión: Cézanne carecía del equilibrio «clásico» entre el hallazgo y la creación.

En 1910, en un ensayo sobre las ideas falsas y los «errores» técnicos de los impresionistas, Bernard tachó a Cézanne de buscador incapaz de hacer hallazgos. En honor a la verdad, el «maestro», pese a sus defectos, había empleado una lógica superior a la de los expresionistas, los cuales se habían propuesto crear una armonía de colores saturados de manera uniforme, un procedimiento sumamente difícil y artificioso. Pero, a pesar del avance que había supuesto con respecto al impresionismo, la pintura de Cézanne seguía sin poder conducir el arte moderno hacia su la regeneración, ya que

el pintor estaba tan absorto en el mecanismo de [su propio] sistema cromático [...], que se le hacía difícil [...] recordar cualquier forma. Es una lástima que este gran genio del color tuviera tantas carencias; poseía las dotes de un maestro de la pintura y respetaba la tradición de los museos [...]. A pesar de los conocimientos que había adquirido sobre los contrastes simultáneos de planos y colores, yo no recomendaría a nadie que lo tomara como ejemplo. Ni siquiera llegó a realizar –según su propio testimonio– una obra que demostrara la excelencia de su sistema [...] Sólo se ha de prestar atención a los pintores que han alcanzado la perfección con su obra; si uno busca la verdad sobre el arte en los buscadores que ni siquiera han cumplido sus objetivos [...], corre el serio peligro de perderse [...] Aprendamos entonces de los que encuentran [trouveurs], no de los eternos buscadores, a quienes la búsqueda sólo les lleva a hundirse más en el fango; busquemos, pero por caminos seguros[43].

Para Bernard, estos caminos eran los de los grandes maestros, tanto los naïves como los savants, los caminos de la tradición y el «clasicismo». Si

uno se inspiraba en la tradición –y evitaba el camino de la técnica que al parecer había indicado Cézanne–, podía seguir haciendo descubrimientos originales sin renunciar al dominio de su expresión creativa.



30. Émile Bernard, Le Pouldu, circa 1886. The Ackland Art Museum, University of North Carolina at Chapel Hill. Ackland Fund.

Puede que, al describir su técnica de la originalidad (que era más productiva que la de Cézanne), Bernard tratara simplemente de hacerse un sitio en la historia del arte. Aunque designara a Cézanne su mentor artístico para desvincularse de Gauguin, aún tenía que dejar atrás al viejo maestro para poder serlo él también. Sus esfuerzos en el campo de la teoría y el análisis debían borrar la evidencia de su estilo pictórico inicial, el cual revelaba una profunda deuda con el maestro (il. 30)[44]. Retrospectivamente, parece que el fracasado fue Bernard, no Cézanne. Hoy la reputación de Bernard descansa sobre la solidez de sus primeras obras y su aprecio inicial por Cézanne más que sobre cualquier cambio que pudiera introducir posteriormente en su teoría o su práctica. No obstante, centró su atención en el tema más importante para la crítica: ¿En qué se basaba realmente el arte de Cézanne: en los hallazgos espontáneos o en las creaciones controladas?

* * *

¡[Cézanne] es un pintor tan natural y tan espontáneamente clásico [spontanément classique]!

Es una lástima que resulte tan difícil dar una definición de clasicismo que no sea vaga [...]

Palabras de Maurice Denis en su ensayo de 1907 sobre Cézanne[45]

Al igual que Bernard, Maurice Denis conoció a Cézanne cuando ya se había formado una opinión sobre el valor de la obra del artista. Al parecer, su importante estudio de 1907 está basado en las observaciones directas que hizo y las conversaciones que mantuvo con el pintor durante su breve visita a Aix en 1906. En este texto teórico abundan las contradicciones: ¿Cómo

puede ser Cézanne un pintor por «naturaleza» si la pintura es un arte adquirido? ¿Y cómo es posible que un estilo clásico, que es supuestamente el fruto del pensamiento y la reflexión, se manifieste de forma espontánea? Se diría que, tanto en este artículo como en otros, Denis trata de describir el ideal de Bernard, que consiste en una combinación de lo naïf y lo savant[46]. Denis pretende ver en Cézanne una síntesis de muchos de los valores contrarios analizados tradicionalmente por artistas y críticos. No dice simplemente que Cézanne poseyera unas determinadas dotes o que tuviera un talento natural para pintar, sino algo más importante: la respuesta inmediata de Cézanne a la naturaleza –su visión– da como resultado una obra de arte refinada: «Hemos descubierto la espontaneidad clásica [la spontanéité classique] en sus sensaciones»[47]. Por tanto, el estilo de Cézanne es consecuencia directa de sus sensaciones. Es como si su técnica mediadora se hubiera perfeccionado hasta el punto de resultar invisible en cuanto técnica . Aunque también es posible que, en su caso, nunca se produjera un desarrollo consciente de la técnica. Es más, en opinión de Denis, Cézanne, en cuanto «clásico», alcanza el «equilibrio justo entre naturaleza y estilo»[48]. En un momento dado, Denis define al artista como «un clásico instintivo [classique instinctif]»[49]. En cualquier caso, ya sea instintivo o espontáneo, el «clasicismo» de Cézanne surge de forma natural: lo encuentra, no lo crea.

En 1909, Denis recuperó un concepto típico del acervo crítico al afirmar que el «gran error de las academias del siglo XIX [fue] mantener una contradicción básica [une antinomie] entre estilo y naturaleza»[50]. Y añadía:

La palabra «ideal» es engañosa: data de una época caracterizada por el arte materialista. Uno no puede estilizar una copia inexpresiva de la naturaleza de forma artificial, basándose exclusivamente en la realidad [...] El auténtico artista es un poeta hasta cuando copia. La técnica, el material y la meta de su arte le aportan los suficientes conocimientos para no confundir el objeto de su creación con el espectáculo de la naturaleza, que es el origen. Para el simbolista, deberíamos concebir la obra de arte como un equivalente de la sensación percibida: entonces la naturaleza podría ser para el artista simplemente una condición de su propia subjetividad. Y lo que entendemos por deformación subjetiva [la déformation subjective] sería, en la práctica, el estilo[51].

Denis identificaba dos tipos de deformación artística. La deformación «subjetiva» la asociaba a la manifestación del temperamento artístico personal, y la «objetiva» al estilo clásico y la expresión artística racional; Bernard habría calificado las dos deformaciones de naïf y savant[52], aunque con matices. Ambas son originales en tanto que revelan una fuente real, ya sea la naturaleza, un yo personal o un principio universal de expresión. Ambas se oponen a la convención artística. Supuestamente, los precursores naïves de los simbolistas utilizaron las leyes universales del dibujo abstracto de forma instintiva. Según Denis, Bernard lo hizo al estudiar la tradición, mientras que Seurat se centró en la ciencia. Por uno u otro método, la desmaña (gaucherie), la prueba de un alejamiento de la convención, se introdujo en el arte simbolista[53]. Denis sostenía que un arte «sincero», un arte desmañado, deformado y alejado de la convención, acabaría suscitando una correspondencia completa entre la naturaleza y su expresión artística[54]. Como ya he señalado, la síntesis entre los dos tipos de deformación –la subjetiva y la objetiva– daría como resultado la fusión de la impresión personal con el arte del símbolo universal[55]. Lo subjetivo y lo objetivo, la impresión y la expresión, la naturaleza y el estilo[56], todo ello resultaría indistinguible, algo que probablemente también ocurriría con las muestras más famosas de la pintura impresionista y la pintura simbolista desde el momento en que se pensara que buscaban el mismo fin.

Puede parecer que, cuando Denis afirma que Cézanne ha creado una forma clásica de impresionismo, lo que quiere decir es que el pintor ha deformado «objetivamente» una subjetividad que ya estaba presente. Sin embargo, el crítico sostiene que esta forma de pintar no suponía nada parecido a un proceso de composición consciente. Todo lo contrario, los dos tipos de deformación estaban «íntimamente ligados en Cézanne»[57]. Por consiguiente, no cabía interpretar la pintura del artista como la realización de una reproducción de la naturaleza, ya que la «traducción» era inmediata. La técnica de Cézanne no era tanto un medio para alcanzar un fin preconcebido como la realización artística misma. Denis presenta en su ensayo una tesis a la que se había recurrido en numerosas ocasiones para explicar la aparición de un arte clásico «original» (es decir, primigenio); en lo que respecta a la

técnica de Cézanne, también Bernard, Rivière y Schnerb se habían servido de este método interpretativo; Roger Fry lo adoptaría más tarde[58].

Denis identificaba el tema de una obra con su contenido emocional y contraponía la sensación a la apariencia. Afirmaba que los elementos formales, sobre todo los contrastes cromáticos, transmitían este tema emocional, este sentimiento humano. Si había espontaneidad y libertad expresiva, la técnica podía apartarse provechosamente de las convenciones de la representación. Basándose en estos principios, Denis señalaba en 1909 lo significativo que podía llegar a ser un hueco en el cielo de una composición japonesa completamente asimétrica y justificaba a continuación las extrañas deformaciones que había observado en el arte de Cézanne:

El aparente desorden, las extrañas perspectivas que presenta un aparador pintado por Cézanne, tienden a situar el tema del cuadro en el centro de la composición, la armonía necesaria que busca ahí Cézanne: una armonía basada en los contrastes, la ley esencial del color, el respeto por el material, el amor a la claridad y la precisión, y, por último, el carácter del sentimiento humano que crea y sustenta la obra de arte [...]. [No] buscamos el motivo [motif: fuerza motivadora y diseño resultante] de la obra de arte más que en la intuición personal, la percepción espontánea de una correspondencia, de un equivalente entre los estados mentales y los signos plásticos que deben traducirlos necesariamente[59].

Denis había llegado a la misma conclusión en 1906, cuando interpretó un comentario que le había hecho Cézanne durante su visita a Aix: «El sol es algo que uno no puede reproducir [reproduire], pero sí representar [représenter]». El crítico y pintor sostenía que ni el sistema convencional de representación que enseñaban en el École des Beaux Arts, ni el estilo de representación que se adquiría al intentar copiar los efectos de la naturaleza, permitían «representar» en el sentido al que se refería Cézanne, sino «reproducir». «Representar» artísticamente equivalía a trabajar conforme al «simbolismo de equivalentes [...], a representarnos a nosotros mismos, a traducir nuestras sensaciones en belleza [por medio del color]»[60]. Según esta teoría, la «representación» o «traducción» de la sensación podían producirse de forma inmediata. Para Denis, los estados mentales «subjetivos» de

Cézanne hacían brotar de forma espontánea los signos plásticos «objetivos» necesarios para expresar las emociones del artista (se refería, en concreto, a relaciones cromáticas específicas). Es más, todo el mundo reconocía que estos signos (los medios técnicos del artista) eran «clásicos» y significativos. En consecuencia, Cézanne podía ser espontáneo (es decir, original) sin dejar de ser clásico, incluso si otros pintores parecían servirse de un estilo clásico semejante como medio para dar forma a los encuentros azarosos de un temperamento artístico con la naturaleza. El clasicismo de Cézanne no era una técnica heredada; constituía un descubrimiento «original» y, aun así, recordaba a todos los demás ejemplos del estilo clásico genuino.

En una reseña del Salon d'Automne de 1905, Denis define a Cézanne como el «Poussin de las naturalezas muertas y los paisajes campestres»[61]. Tiene muchos motivos para hacer esta asociación, que serán analizados con más detalle en la tercera parte. Llegados a este punto, basta con observar el modo en que Denis compara al «clásico» Poussin con el moderno Puvis de Chavannes, que era uno de los pintores que se disputaban con Cézanne los favores de los críticos simbolistas. Según Denis, parece que Puvis impone el estilo a su visión espontánea de la naturaleza; su arte está dominado por un proceso de creación. Poussin, en cambio, recuerda a Cézanne; no descubre primero y luego crea, sino que integra la naturaleza (descubierta) y el estilo (creado) desde el primer momento. A este respecto, Denis escribe lo siguiente:

Está claro que Chavannes ha aplicado un sistema, que ha idealizado la naturaleza intencionadamente [...] [Poussin] nunca oponía el estilo a la naturaleza; estos debían fundirse en la cabeza del pintor [...] ¿Acaso sus dibujos y sus bocetos, que rara vez pintaba, no presentan [ya] un estilo idéntico al de sus cuadros [terminados]? [...] Todas las obras maestras clásicas muestran una belleza natural y están al mismo tiempo llenas de naturaleza [...] Malditos sean los pedantes que nos han enseñado a distinguir entre poesía y prosa en nuestro lenguaje pictórico [es decir, naturaleza y estilo][62].

En su ensayo de 1907, Denis llega a llamar a Cézanne el «Poussin del impresionismo» y habla de su empeño por «crear el clasicismo

impresionista»[63]. Este clasicismo supone un ordenamiento de la visión personal (la «sensibilidad»), pero un ordenamiento o composición que surja del artista y de su obra de manera natural:

No hay nada más artificial [...] que este empeño por conseguir una combinación exacta entre estilo y sensibilidad. Aquello que otros han buscado y, a veces, encontrado al imitar a los antiguos, la disciplina que él mismo [Cézanne] exigía de los grandes pintores del pasado o de su época, acaba descubriéndolo en sí mismo [...] Para él, no se trata de estilizar un estudio [de la naturaleza] como lo haría un Puvis de Chavannes. ¡Es un pintor tan natural y espontáneamente clásico!

Según Denis, la naturaleza espontánea del clasicismo de Cézanne pone de manifiesto su originalidad, su sentido del yo; y da lugar a la desmaña (gaucherie) y a la «bendita ingenuidad» que son expresión de su sinceridad[64].

¿Qué repercusiones tiene esta definición de lo clásico? La idea fundamental es que el estilo clásico, más que artificial o convencional, debe parecer natural. Puvis de Chavannes queda desacreditado por «estilizar un estudio», por basarse de forma sistemática en los hallazgos espontáneos. Su arte pierde pureza. Con su congruente idea del clasicismo natural, Denis había encontrado el antídoto para la desorientación suscitada por la técnica de la originalidad; ahora podía volver a la seguridad comunicativa de una tradición auténtica y conservar de paso la esencia de la originalidad, la posibilidad del hallazgo o el descubrimiento. Como él mismo decía, en realidad el método académico heredado se oponía a la tradición clásica; simplemente desarrollaba secuencias de imitaciones arbitrarias, invenciones no más dignas de crédito que las fantasías individualistas: «Está claro que la tradición no consiste en el refinamiento académico y el estudio de recursos retóricos»[65]. El clasicismo de Cézanne, que destaca por su irregularidad, era cualquier cosa menos académico.

Sin embargo, Denis insistía en que no se podía tomar por norma una anarquía artística inmoderada. En una serie de artículos provocadores afirmó que la originalidad (entendida como individualismo) se había convertido en

un tópico del arte moderno y que la crítica rendía culto a cualquier obra abocetada o incompleta como si se tratara de un fetiche. Además, señaló que el rotundo rechazo de la tradición por parte de los impresionistas había tenido el irónico efecto de convertir el estilo personal en una fórmula. Por otra parte, las imperfecciones de Cézanne habían sido aceptadas sin ningún reparo como prueba de un temperamento original. Paradójicamente, el individualismo y la originalidad habían creado sus propias convenciones estilísticas[66]. Denis ilustra con su razonamiento el enfrentamiento del simbolismo con la mitificada generación impresionista que le precedía[67]. De hecho, el crítico llegó a ver la actitud impresionista como una postura retórica, un orden impuesto de forma artificial que no había forma de considerar válido a pesar de su aparente sinceridad. Lo «clásico» transmitía más autoridad que la «originalidad» de los impresionistas.

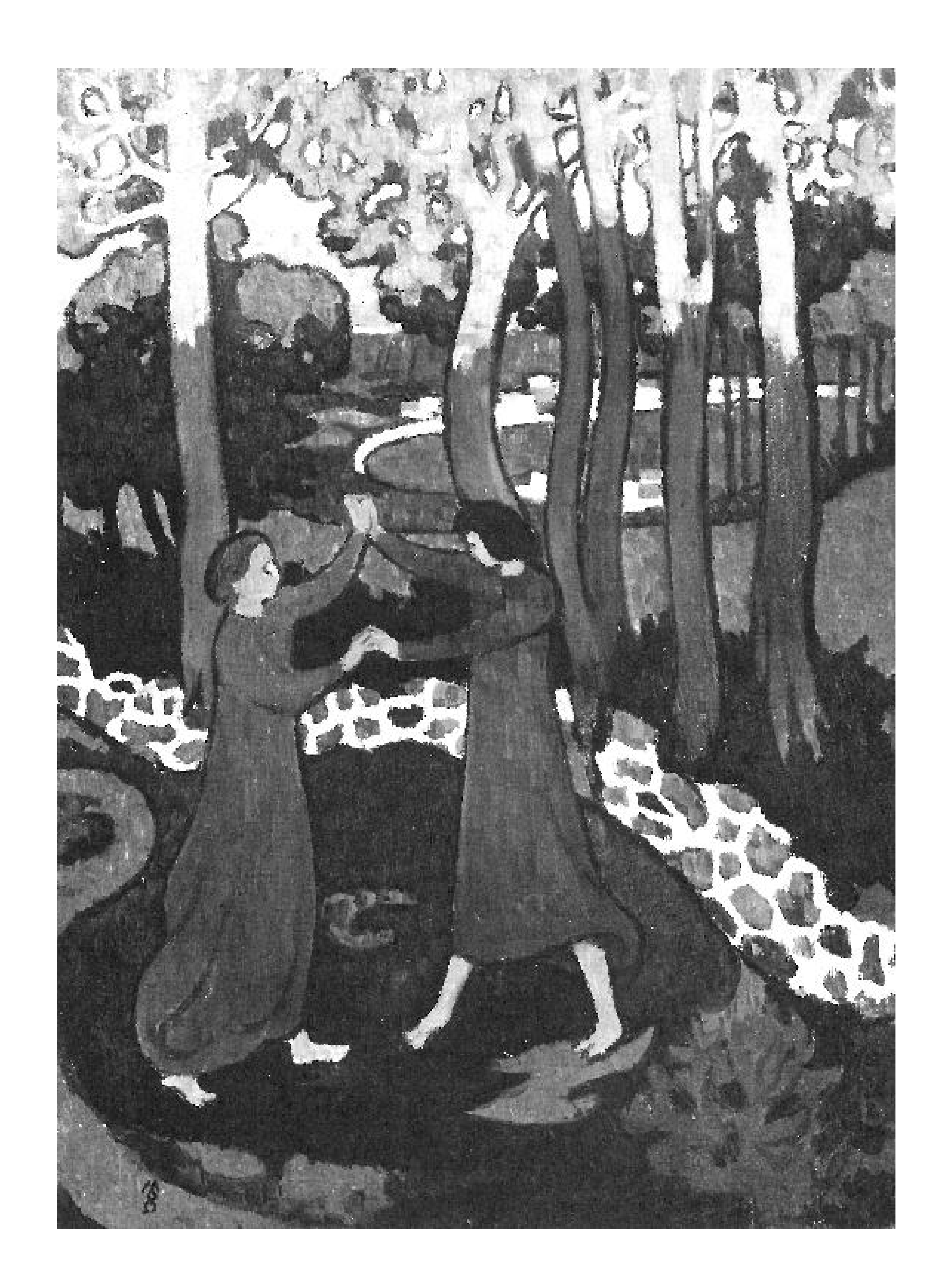
En una anotación de diario fechada en 1903, Denis afirmó que el «artista clásico es aquel que estiliza, sintetiza, armoniza y simplifica no sólo al pintar (lo cual no es difícil), sino también al observar»[68]. Al crear, el pintor hace algo más que establecer un «equilibrio» clásico, esa concordancia armoniosa que Denis define como la «correspondencia entre el objeto y el tema pictóricos», «entre la expresión y la armonía», o «entre la naturaleza y la idea»[69]. El pintor no sólo crea de forma activa esta síntesis de naturaleza y estilo, sino que además la descubre espontáneamente en sí mismo. De este modo, Denis puede mostrarse a favor de un orden y unos principios surgidos de la tradición artística sin necesidad de abogar por el academicismo ni por la sistematización de la originalidad. Cabe la posibilidad de que sirvan de modelo tanto los académicos como los artistas independientes, ya que los principios universales aparecerán en las obras de cualquier artista de verdad, ya sea un pintor formado o no[70]. El clásico moderno combinará características propias y de su obra. Por ejemplo, Maillol, el escultor, es a la vez «expresivo y armonioso»; es decir, tiene en cuenta la expresión personal (hallazgo) y la estilización (creación). Además, el estilo clásico de Maillol es instintivo; lo descubre en sí mismo, es su «talento clásico»[71]. Del mismo modo, Denis ve en Cézanne la «exigencia de una armonía [estilística] y el fervor de la expresión original», que son indicios de creatividad intencionada (creación) y originalidad involuntaria (hallazgo). El crítico simbolista afirma que, ante un cuadro de Cézanne, «no podemos decir [...] si se trata de una

imitación o de una interpretación de la naturaleza», si se trata de una representación objetiva o de una respuesta emocional subjetiva[72].

En una ocasión, Denis hizo referencia a una crítica negativa de sus cuadros en la que se señalaba su desmaña, su ingenuidad y su torpeza técnica como dibujante. El pintor no negó estas descalificaciones, aunque las atribuyó a su «expresión natural», algo que surgía de su interior[73]. Más tarde, observó las mismas características en Cézanne: desmaña, ingenuidad y torpeza técnica[74]. A fin de eliminar estas irregularidades técnicas, Denis se dedicó a estudiar la tradición clásica; buscó conscientemente un medio de «creación»[75]. ¿Podía Cézanne, que era mejor artista que Denis, descubrir su clasicismo en su interior sin más, tal como había descubierto su forma de expresión personal? ¿O acaso un clásico tan «espontáneo» como él tenía problemas «creativos»? En su ensayo teórico más perspicaz, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme» (1909), Denis hace hincapié en que todos los artistas están formados en cierta medida por su cultura; ninguno se encuentra tan libre de la educación y la tradición como pretenden los exponentes más radicales de la originalidad[76]. El argumento de Denis sirve en parte para respaldar su política nacionalista; el crítico insiste más que nunca en poner a Poussin como modelo, y es que Poussin no sólo es un clásico, sino que además es francés[77]. En consecuencia, Cézanne puede recordar a Poussin por una doble afinidad: su sincero clasicismo y su carácter francés. Concretamente, Cézanne es el «Poussin del impresionismo» porque combina la tradición clásica (Poussin) y el interés moderno en la expresión original del artista (impresionismo). Pero los cuadros complican el asunto; y es entonces cuando Denis empieza a titubear. Afirma que Cézanne une aspectos del arte moderno y el tradicional de «una manera natural e instintiva [...] en su cabeza, aunque no siempre en el lienzo»[78]. Al igual que el propio Denis, Cézanne parece tener un problema técnico; «no consigue realizar sus cuadros sin cometer errores»[79]. Al igual que él, tal vez Cézanne tenga que volver conscientemente a «la tradición y la disciplina»[80].

Tal como hizo Bernard, Denis acabó poniendo en tela de juicio que Cézanne poseyera una técnica realmente satisfactoria; y, al igual que muchos otros críticos simbolistas, volvió a centrar su atención en el procedimiento técnico en cuanto creación; es decir: en cuanto objeto de investigación. Denis llegó poco a poco a la conclusión de que el arte de Cézanne era imperfecto; para

ello tuvo que perfeccionar sus propias teorías, escribir ensayos cada vez más exhaustivos y ambiciosos, y rehacer artículos que ya había publicado. Sus artículos completos aparecieron bajo el título de Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique . Este volumen se publicó en 1912, fue reeditado aquel mismo año y vuelto a editar en 1913. Para la edición retrospectiva, Denis introdujo en algunos artículos cambios poco significativos, la mayoría de los cuales sirvieron para unificar el vocabulario, aclarar los conceptos principales y crear, en definitiva, un corpus teórico coherente. En 1920 presentó una nueva edición, con correcciones del mismo tipo: sinónimos, aclaraciones entre paréntesis y cambios de énfasis, puntuación y párrafos. Algunas de estas modificaciones se antojan más significativas que otras; nos referimos en concreto a una frase que aparece cambiada tanto en la edición de 1912 como en la de 1920: en lugar del esfuerzo de Cézanne por «crear el clasicismo del impresionismo» (que es la versión original de 1907 de esta famosa afirmación), en ellas pone que el pintor busca «crear una especie de clasicismo del impresionismo»[81]. La defensa que hace Denis de lo conseguido por Cézanne parece algo más debil; el logro del artista no es el clasicismo propiamente dicho, sino tan sólo «una especie de clasicismo». En realidad, Denis dejaba a Cézanne en la posición a la que la crítica francesa había relegado en bastantes ocasiones a Homero: Cézanne era un clásico, pero no sabía muy bien por qué y no hubiera sido capaz de formular las normas de su arte[82]. Su clasicismo primitivo sólo lo podían refinar los posteriores juicios críticos de su tradición. Estas palabras de Denis dicen mucho de él, pues su propósito era precisamente crear esa tradición.



31. Maurice Denis, Jacob luchando con el Ángel, 1893. Colección Josefowitz, Suiza. Fotografía por gentileza de la Art Gallery of Ontario, Toronto.

El tema que articula los ensayos completos de Denis («du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique») pone de manifiesto lo consciente que era de su papel en la creación de un arte «nuevo» que quizá no fuera en el fondo tan distinto del antiguo. Al igual que Bernard y muchos otros artistas y teóricos, Denis reformuló sus definiciones para incluir héroes del pasado redescubiertos (como Rafael) o para desdeñar influencias «extranjeras» nocivas que, a tenor de la política de la época, pudieran ser identificadas con determinados grupos nacionales o étnicos. Tal vez le preocupara su lugar en la historia al vincular las diversas causas artísticas que defendía a un clasicismo eterno. Por lo general, definía el simbolismo de forma que su objetivo resultara coherente con una recuperación de los principios clásicos. Sin embargo, de vez en cuando criticaba la práctica de los simbolistas, como si quisiera desmarcarse de sus excesos individualistas y subjetivos. Y a veces sostenía que, en la práctica, los simbolistas no llegaban más lejos que los impresionistas en su intento de alcanzar la universalidad[83].

Si la práctica simbolista podía tomar un curso errático, la teoría podía volverse demasiado estricta. En 1909 Denis afirmó que la generación simbolista, el «movimiento de 1890» al que se sentía tan unido, había creado paulatinamente su propia «academia» y había fijado sus propias normas y procedimientos. La generación de 1890, aunque «al principio se enfrentó a las academias, acabó por fundar la suya propia: su deseo de aleccionar da a entender que se creen en posesión de una verdad lo bastante absoluta como para transmitirla y que resulte útil [...] El regreso a la tradición y la disciplina es [ahora] tan unánime como lo fueron el culto al yo y el espíritu de rebeldía de nuestra juventud». Denis definió la tradición en este contexto como una fuerza reguladora pero también liberadora: consistía en el conjunto de leyes percibidas a través de la experiencia inmediata de la naturaleza y confirmadas o ratificadas mediante la experiencia de las grandes manifestaciones artísticas del pasado y el presente. El procedimiento técnico

establecido se convertía así en objeto de estudio para la «teoría de la equivalencia o del símbolo»:

Nosotros [la generación de 1890] sosteníamos que las emociones o estados mentales suscitados por cualquier espectáculo producían en la imaginación del artista señales o equivalencias plásticas capaces de reproducir dichas emociones o estados mentales sin necesidad de suministrar una copia del espectáculo inicial; a cada estado de nuestra sensibilidad le correspondería una armonía [formal] objetiva capaz de interpretarlo.

Denis puso a su comentario una nota a pie de página: el ejemplo más ilustrativo no era otro que el de Cézanne, que buscaba en las pautas de color equivalencias a sus experiencias de la naturaleza[84]. Aun siendo dueño de una visión clásica espontánea, Cézanne tuvo que prestar atención a los aspectos técnicos. Para Denis, su arte pone de manifiesto una búsqueda continuada de los medios de expresión adecuados, una búsqueda que no tiene fin.

Ahora podemos resumir las profundas repercuciones que tuvieron las teorías de Denis. La tradición, el conjunto de las leyes universales de expresión, subsana en el arte tanto los excesos instintivos e individualistas como los excesos de abstracción teórica[85]. La tradición clásica se encuentra tanto en la naturaleza como en el arte. Aunque esté asociada a la expresión humana, su verdadero origen no se halla en el hombre. No es una invención humana, sino un medio ideal que el hombre tiene a su disposición. Cuando este medio se comprende mal o no se domina del todo, se traduce en una técnica con la que se crean obras de arte que reflejan dudas y premeditación. Lo ideal sería dominar el medio hasta que pareciera algo completamente inconsciente, como un vehículo de expresión natural, un medio capaz de eliminar la distinción entre sentimiento artístico (impression, émotion) y efecto artístico (effet, idéal). Tanto los impresionistas como los simbolistas trataron de dominar la técnica para que, paradójicamente, sólo pareciera un descubrimiento involuntario; al igual que Couture, se daban cuenta del valor del estudio y de los principios razonados, pero anhelaban descubrir las soluciones a sus problemas de una manera aparentemente espontánea.

Al expresar sus dudas sobre la perfección de su arte y el de Cézanne, Denis indicó que la búsqueda de los medios artísticos ideales debía proseguir. Por mucho que desearan «descubrir», los artistas modernos no tenían más remedio que «crear». Aun así, la misteriosa figura de Cézanne siguió fascinando a Denis, pues le brindaba la posibilidad de un clásicismo «espontáneo». Aunque Cézanne (incluso él) tuviera que esforzarse para dominar la técnica que la tradición podía ofrecerle, su relación con ella se estableció de manera intuitiva, no mediante el estudio académico. La técnica de la originalidad de Cézanne se distinguía netamente de las técnicas de imitación (académicas) porque era fruto de una visión y una investigación independientes. Por otra parte, se trataba de una técnica «clásica» que ya estaba presente en el arte del pasado. Denis permitió que el hallazgo y la creación, el instinto y la técnica, se fundieran en el arte de Cézanne hasta extremos que otros autores (en concreto Roger Fry) nunca aceptarían con tanta facilidad, a pesar de lo tentadora que era la idea.

Notas al pie

[1] Émile Bernard, «Paul Cézanne», L'Occident, 6 (julio de 1904), p. 24. Bernard repitió la cita en un artículo posterior sobre el artista; Émile Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites», Mercure de France, 69 (1 de octubre y 16 de octubre 1907), p. 401.

[2] Por ejemplo, Bernard, hablando por sí mismo y por Cézanne sobre su ideal artístico, afirmaba que la única doctrina artística válida era ésta: «Sens la Nature, organise tes perceptions, exprime-toi profondément et avec ordre, c'est-à-dire classiquement»; Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 29.

[3] Sobre el ejemplo de los «maestros del pasado», véase más adelante el análisis de las cartas de Cézanne a Camoin y Bernard, parte 3, pp. ???-???. Véanse asimismo las alusiones de Bernard a este consejo; Bernard, «Cézanne», L'Occident, pp. 20, 28. Cf. los comentarios de Couture en G. Bertauts-Couture, Thomas Couture, sa vie, son œuvre, son caractère, ses idées, sa méthode par lui-meme et par son petit-fils (París, 1932), p. 106.

[4] Robert Rey hace una observación muy parecida: «[Cézanne] invoquait la nature, créatrice et nourricière du sentiment classique, contre un idéalisme plus philosophique et plus abstrait vers lequel, croyait-il, son disciple Émile Bernard voulait l'attirer». Véase Robert Rey, La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle (París, 1931), p. 89. Sin embargo, Rey no acepta que los intereses del «impresionista» y el «clasicista» fueran los mismos; esta conclusión (que cabe sacar indirectamente a tenor de la relación de Bernard y Denis con Cézanne y directamente por la coincidencia de las «leyendas» de Cézanne y Poussin) es fundamental para mi argumentación (véase más adelante, caps. 13, 14).

[5] Bernard, «Cézanne», L'Occident, pp. 26-27. Cf. también Louis Lormel, «L'Individualisme et l'école traditionaliste», La Rénovation esthétique, 5 (agosto de 1907), p. 174; Lormel se refiere a «le symbolisme déformateur de Paul Cézanne». (Es posible que Lormel sea un pseudónimo de Louis Libaude, compañero de Bernard en La Rénovation esthétigue ; a este respecto, véase Marcel Giry, «Le Salon des Independants de 1905»,

L'Information d' histoire de l'art, mayo y junio de 1970, p. 113, nota l0.) Mucho más tarde, cuando Bernard por fin reconoció el interés de Cézanne por inspirarse en la naturaleza, adoptó un actitud muy crítica; véase Émile Bernard, «L'Erreur de Cézanne», Mercure de France, 187 (1 de mayo 1926), pp. 513-528. En líneas generales, Bernard sostenía que los artistas debían inspirarse en una tradición universal que les permitiera superar su experiencia personal de la naturaleza; véase Émile Bernard, L'Esthétique fondamentale et traditionnelle d'après les maîtres de tous les temps (París, 1910), pp. xi, 11-13.

[6] Carta del 5 de febrero de 1904; Émile Bernard, «Un Extraordinaire Document sur Paul Cézanne», Art-Documents (Ginebra), n.º 50 (noviembre de 1954), p. 4.

[7] Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 25.

[8] En su análisis de la pintura simbolista, Aurier afirmaba que Bernard había sido uno de los primeros en reaccionar contra «la technique compliquée des impressionnistes»; Albert Aurier, «Les Peintres symbolistes» (1892), Œuvres posthumes (París, 1893), p. 307. Sobre la importancia de Bernard para el desarrollo de la pintura simbolista, cf. más arriba, parte 1.

[9] Émile Bernard, «Ce que c'est que l'Art mystique», Mercure de France, 13 (enero de 1895), pp. 38-39; « Les Ateliers», Mercure de France, 13 (febrero de 1895), p. 205.

[10] Émile Bernard, «Paul Cézanne», Les Hommes d'aujourd'hui, 8, n.º 387 (febrero y marzo de 1891); Bernard, «Les Ateliers», p. 196. Cf. la palabras de Bernard en su carta a André Bonger (septiembre de 1891), reeditada en Henri Dorra, «Extraits de la correspondance d'Émile Bernard des debuts à la Rose-Croix (1876-1892)», Gazette des beaux-arts, 96 (diciembre de 1980), p. 239. Bernard afirma que «chacun a son maître decidement, et s'y conforme au possible, moi j'ai Cézanne».

[11] Véase Émile Bernard, «Puvis de Chavannes», L'Occident, 4 (diciembre de 1903), pp. 273-280, esp. 278; y «Odilon Redon», L'Occident, 5 (mayo de 1904), pp. 223-234.

[12] Esto también lo ha señalado M. Doran en su excelente edición de los documentos de Cézanne, Conversations avec Cézanne (París, 1978 [trad. cast.: Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios, Barcelona, G. Gili, 1980]), p. 30. Además de la correspondencia del mes de mayo, es posible que Bernard recurriera a la carta de Cézanne del 15 de abril de 1904 para obtener más información; véase John Rewald, ed., Paul Cézanne, correspondance (París, 1937), pp. 259-260.

[13] Carta a Bernard, 26 de mayo de 1904; Rewald, Correspondance, p. 262.

[14] La reacción de Cézanne a la publicación de Bernard aparece en su carta del 25 de julio de 1904; Rewald, Correspondance, pp. 264-265. La confirmación de la referencia de Bernard al deseo de Cézanne de «olvidarlo todo» (Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 20) se encuentra en la carta que envió el artista a Bernard el 23 de octubre de 1905; Rewald, Correspondance, pp. 276-277. Los especialistas suelen afirmar que Cézanne vio con buenos ojos el estudio de Bernard; véase, p. ej., Théodore Reff, «Cézanne and Poussin»; Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 23 (1961), p. 153; y Lionello Venturi, Cézanne (Nueva York, 1978), p. 41. En la edición corregida de la correspondencia del pintor, Rewald llama acertadamente la atención sobre el hecho de que Cézanne sólo expresara su aprobación al proyecto de Bernard en términos generales; John Rewald, ed., Paul Cézanne, correspondance (París, 1978 [trad. cast. cit.]), p. 302, nota 7.

[15] Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 25.

[16] Ibíd., pp. 19-20, 22.

[17] Ibíd., p. 25.

[18] Ibíd., pp. 21-22. Para Bernard, las leyes que revelan ls obras de arte conseguidas son naturales y divinas; véase Émile Bernard, «Définitions», La Rénovation esthétique, 1 (mayo de 1905), pp. 28, 33-35.

[19] Émile Bernard, «De l'art naïf et de l'art savant», Mercure de France, 14 (abril de 1895), pp. 86-91.

[20] En un artículo relacionado con este tema Bernard escribió que los «auténticos místicos son personas lógicas», esto es: son personas conscientes de la necesaria relación entre las verdades «místicas» intuidas y las formas ordenadas de expresión; Émile Bernard, «Les Ateliers», Mercure de France, pp. 203, 205.

[21] Bernard, «De L'art naïf et de l'art savant», p. 89.

[22] Cf. Bernard, «Définitions», p. 27: «[la tradición es] el hilo invisible que, desde los orígenes del hombre hasta nosotros, une cada parte del genio [génie] humano bajo el símbolo del armonía». Cf. asimismo el editorial del primer número de la revista La Rénovation esthétique de Bernard, en el que la tradición estética es definida como «la síntesis de los principios que han guiado el arte hasta sus logros supremos y que han sido consagrados por el acuerdo tácito entre todos los creadores de la belleza»; «Notre But», La Rénovation esthétique, 1 (mayo de 1905), p. 4. Bernard vuelve a hacer este razonamiento elemental en L'Esthétique fondamentale et traditionnelle, esp. pp. vi-vii, 111.

[23] Bernard, «De l'art naïf et de l'art savant», p. 90 (cursiva mía). Cf. también Bernard, «Définitions», pp. 28-31: aquí Bernard asocia las mátemáticas a la tradición, el estilo y la belleza, y en un momento dado dice que el estilo es una «géométrie instinctive».

[24] Théophile Thoré (Thoré-Bürger), «Salon de 1864», Les Salons, 3 vols. (Bruselas, 1893), 3, pp. 93-94.

[25] Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 23. El concepto que tiene Maurice Denis de la tradicion se asemeja al de Bernard; véase Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme» (1909), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), p. 275. Durante el periodo que estamos estudiando, los críticos exigían a menudo que los artistas fueran originales y conocieran el pasado. Armand Dayot, por ejemplo, afirmaba que el gran pintor de finales de siglo presentaría «une exécution savante et originale» (es decir: creada y hallada); Armand Dayot, Un Siécle d'art (París, 1890), p. 81. Asimismo, Lecomte elogiaba a Puvis de Chavannes porque mostraba unos conocimientos técnicos que se inspiraban en el arte del pasado y llegaba a la conclusión de

que se trataba con todo de un artiste original et créateur ; véase Georges Lecomte, L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel (París, 1892), pp. 188-189.

[26] Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 24. Sobre el convencionalismo del consejo que da Cézanne aquí, véanse Christopher Gray, «Cézanne's Use of Perspective», College Art journal 19 (otoño de 1959), p. 55; E. H. Gombrich, Art and Illusion (Princeton, 1969), p. 306; Reff, «Cézanne and Poussin», pp. 169-170; y Théodore Reff, «Cézanne on Solids and Spaces», Artforum 16 (octubre de 1977), pp. 34-37.

[27] Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 24 (cursiva mía).

[28] Ibíd., p. 26. Cf. Bernard, «De l'art naïf et de l'art savant», p. 89. Bernard sostiene que el verdadero origen es Dios; sentir la naturaleza de forma artística equivale a conocer a Dios. Por ejemplo, afirma que «L'Art, c'est l'homme, créature de Dieu, incrusté dans la Nature, et, ainsi, la remontant à la primitive et éternelle Beauté»; Bernard, «Définitions», p. 36. Puede que Cézanne estuviera de acuerdo con Bernard en la teoría, pero sus preocupaciones cotidianas eran de índole más práctica y se limitaban al estudio de la naturaleza como medio de expresión personal.

[29] Cf. Louis de Mouguerre (en un texto para la revista que fundó y dirigió Bernard), «L'Art désintéressé et l'exposition des orientalistes», La Rénovation esthétique, 1 (mayo de 1905), p. 41; de Mouguerre afirma que «une personnalité très forte [...] créera nécessairement des œuvres spontanément originales qui se réclameront –malgré l'imprévu de leur créateur– des principes de l'Art vrai».

[30] Auguste Laugel, L'Optique et les arts (París, 1869), p. vi.

[31] Naturalmente, Blanc también hacía hincapié en la capacidad del artista para manipular un estilo y unos principios técnicos adquiridos para alcanzar determinados fines expresivos. Charles Blanc, «Eugène Delacroix» (1864), Les Artistes de mon temps (París, 1876), pp. 62, 64, 68, 78; Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin (París, 1880; ed. orig., 1867), pp. 20, 564.

[32] Bernard trató de hacerlo (no sin ciertos recelos) en su «Essai d'une correspondance entre la couleur et la musique», L'Esthétique fondamentale et traditionnelle, pp. 154-164.

[33] Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 29.

[34] Véase, p. ej., Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 24. Cf. Bernard, «Souvenirs», Mercure de France, pp. 396, 399-400, 613-614.

[35] Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 28. También al analizar el arte de Redon, Bernard señalaba su carácter impredecible o imprevisible; véase Bernard, «Odilon Redon», p. 226. La idea que subyace a la descripción que hace Bernard de los fines del artista –organizar las sensaciones, combinar lógica y expresión– también aparece en la colección de aforismos (atribuida a Cézanne) publicada por Leo Larguier, un joven poeta que visitó al pintor en 1902 (Le Dimanche avec Paul Cézanne [París, 1925], pp. 131-138). Entre las citas del maestro que recoge Larguier, hay varias referencias a la necesidad de «componer» (pp. 133, 138). P. M. Doran ha reeditado estas reflexiones junto con una explicación de su relación con los escritos de Bernard. La conclusión a la que llega es que la interpretación que da Larguier de Cézanne es de un valor discutible (o quizás indeterminable); véase Doran, Conversations avec Cézanne, pp. 9-10, 14-17.

[36] Véase más arriba, cap. 5.

[37] Véanse, p. ej., la carta de Cézanne a su hijo del 8 de septiembre de 1906, Rewald, Correspondance, p. 288; y Émile Bernard, «Réfutation de l'impressionnisme», L'Esthétique fondamentale et traditionnelle, p. 138.

[38] Cartas del 13 de septiembre y del 26 de septiembre de 1906, Rewald, Correspondance, pp. 289, 293.

[39] Bernard, «Souvenirs», Mercure de France, pp. 394-395; y cf. unas afirmaciones parecidas en Bernard, «Julien Tanguy dit le "Père Tanguy"» de Bernard, Mercure de France, 76 (16 de diciembre de 1908), p. 607. Aquí Bernard rebate la opinión Pissarro sobre Cézanne; véase la carta de Pissarro a Lucien del 21 de noviembre de 1895, en Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien, ed. a cargo de John Rewald (París, 1950), p. 388. Irónicamente,

Bernard achaca a Cézanne el mismo problema que el hombre de más edad le había achacado a él; véase más arriba, nota 38.

[40] Bernard, «Souvenirs», Mercure de France, p. 397. Véanse asimismo las observaciones en el mismo sentido que escribió Bernard en 1904; Bernard, «Un Extraordinaire Document sur Paul Cézanne», p. 4.

[41] Ésta es la versión que da Bernard del interés de Cézanne en Poussin. Para la interpretación de lo que Cézanne quería decir, véase más adelante, parte 3.

[42] Bernard, «Souvenirs», Mercure de France, p. 627. Cf. Bernard, «Cézanne», L'Occident, p. 19: «Au contact de la Creation [les Maîtres] sont devenus créateurs». Cf. también Émile Bernard, «La Méthode traditionnelle», La Rénovation esthétique, 8 (abril de 1909), p. 295; «l'art est seulement classique lorsqu'à travers ses lois propres il recherche et trouve la Beaute» (cursiva mía). Era muy habitual distinguir el clasicismo académico del hallado en la naturaleza; cf., p. ej., la carta de Pissarro a Lucien del 26 de noviembre de 1896, Pissarro, Lettres à son fils Lucien, p. 427: «Nous ne demandons pas mieux que d'être classiques, mais en le trouvant par notre propre sensation».

[43] Bernard, «Réfutation de l'impressionnisme», L'Esthétique fondamentale et traditionnelle, pp. 138-139. Cézanne tenía sus propias razones para explicar por qué no tenía seguidores. Según Monet, había comentado lo siguiente acerca de los jóvenes admiradores de la generación impresionista: «Les jeunes gens d'aujourd'hui, en étudiant de trop près nos formules, perdent à jamais tout espoir d'être eux-mêmes». Véase Gérome-Maësse, «Cézanne: L'Opinion de Claude Monet», Les Tendances nouvelles, n.º 26 (diciembre de 1906), p. 433. Aurier había usado anteriormente la oposición entre chercheurs y trouveurs de forma parecida a Bernard; Albert Aurier, «Boniment initial», Le Moderniste illustré, 1 (abril de 1889), p. 2 (información facilitada por Patricia Mathews).

[44] Le Pouldu (il. 31), de Bernard, suele fecharse en torno a 1886, aunque es posible que sea posterior. El uso de pinceladas paralelas es característico de muchos cuadros de Bernard y solía asociarse a la técnica de Cézanne. Bernard estaba en general dispuesto a pasar a la historia como un seguidor de Cézanne. Sin embargo, insistía en que él era el «precursos» de Gauguin,

no su discípulo. Bernard hizo campaña junto con sus seguidores (a principios de los años noventa en las páginas de Mercure de France y más tarde, en torno a 1902-1907, en L'Occident y La Rénovation esthétique) para que se le considerara el inspirador del movimiento simbolista en pintura. Véase, p. ej., Lormel, pp. 171-175; y más arriba, cap. 1, nota 16.

[45] Denis, «Cézanne» (1907), Théories, pp. 251, 246.

[46] Al final de su ensayo, Denis utiliza los mismos términos que Bernard y hace referencia al fin artístico en el que éste había hecho hincapié: «organizar las sensaciones»; Denis, «Cézanne», Théories, p. 261. Denis da además las mismas razones que Bernard, pues afirma que a la visión ingenua de los primitivos podía sucederle un arte «clásico» que combinase una visión (hallada) y una técnica (creada), al cual podía a su vez sucederle un arte basado en la convención y la imitación; véase Denis, «De la gaucherie des primitifs» (1904), Théories, pp. 176-177. Cf. también la referencia de Denis al hecho de que en el arte simbolista la sagesse viniera después de la barbarie ; Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme» (1909), Théories, p. 265.

[47] Denis, «Cézanne», Théories, p. 254. Denis había escrito que el «artista clásico sintetiza [...] la Belleza no sólo cuando esculpe o pinta, sino también cuando [simplemente] mira en torno a sí»; «De la gaucherie des primitifs», Théories, p. 176.

[48] Denis, «Cézanne», Théories, p. 260. Véase también, Maurice Denis, Journal, 3 vols. (París, 1957-59), 1, p. 197.

[49] Denis, «A propos de l'exposition de Charles Guérin» (1905), Théories, p. 144. Maillol, también, es clásico «por instinto»; véase Denis, «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories» (1905), Théories, p. 210.

[50] Cf. la queja habitual con respecto a la froideur de la «École de David» (pintores que en teoría imitaban el estilo antiguo hasta el extremo de desentenderse de la naturaleza por completo); véase, p. ej., la anotación del diario de Delacroix del 13 de enero de 1857, en André Joubin, ed., Journal d'Eugène Delacroix, 3 vols. (París, 1950), 3, p. 23.

[51] Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», Théories, p. 275.

[52] Ibíd., pp. 267-268.

[53] Denis, «A propos de l'exposition d'A. Séguin» (1895), Théories, p. 23.

[54] Denis, «Preface de la IXe exposition des peintres impressionnistes et symbolistes» (1895), Théories, p. 29.

[55] Véase más arriba, parte 1.

[56] En la oposición entre naturaleza y estilo, la naturaleza es «subjetiva» si uno piensa que la conoce sólo por sus impresiones personales; el estilo, en cuanto técnica de mediación social, se vuelve «objetivo». Si, en cambio, se ve el «estilo» como la «deformación» humana de la naturaleza, se vuelve «subjetivo»; y la naturaleza, en cuanto realidad permanente dada, se vuelve «objetiva».

[57] Denis, «Cézanne», «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», Théories, pp. 250, 268.

[58] Rivière y Schnerb no vieron en la pintura de Cézanne ni la composición tradicional ni ninguna disposición premeditada del tema basada en la forma y el color. En cambio, encontraron el origen de sus decisiones de procedimiento en el uso del color, el cual podía dar lugar a una «composición» que se alejara de forma imprevista del color natural o de las proporciones normales. Es decir, la técnica de Cézanne seguía su propio camino y evolucionaba a su manera. Véase R. P. Rivière y J. F. Schnerb, «L'Atelier de Cézanne», La Grande Revue, 46 (25 de diciembre de 1907), pp. 815-816. A este respecto, cf. también Bernard, «Souvenirs», Mercure de France, p. 395: «El cuadro de los cráneos [...] cambiaba de color y forma prácticamente cada día [...] De veras, su forma de estudio consistía en meditar pincel en mano». Para la aplicación general que hace Fry de la teoría de la expresión emocional (aquí asociada a Denis), véase Roger Fry, «An Essay in Aesthetics» (1909), Vision and Design (Nueva York, 1956), pp. 16-38. Para el análisis formal que hace Fry de los cuadros de Cézanne, véase su Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927). Ambas obras son analizadas más adelante, cap. 10.

[59] Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», Théories, pp. 276, 278. La última parte de esta cita es una versión corregida y ampliada de la conclusión del ensayo original de 1909. La versión corregida aparece tanto en la edición de Théories de 1912 como en la de 1920. Sobre las correcciones de Denis, véase más adelante, pp. 188-190.

[60] Denis, «Le Soleil» (1906), Théories, p. 223. Cf. Denis, Journal, 2, p. 29.

[61] Denis, «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories», Théories, p. 204.

[62] Ibíd., p. 209.

[63] Denis, «Cézanne», Théories, pp. 260, 250; y «Cézanne», L'Occident, 12 (septiembre de 1907), p. 123. Sobre las correciones que hizo Denis de su definición del clasicismo de Cézanne, véase más adelante, pp. 138-139.

[64] Denis, «Cézanne», Théories, p. 251. Cf. los comentarios en el mismo sentido que aparecen en Maurice Denis, «L'Impressionnisme et la France» (1917) y «L'Influence de Cézanne» (1920), Nouvelles Théories, sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921 (París, 1922), pp. 67, 127-128. Antes de que Denis criticara a Puvis por emplear en su arte un estilo preconcebido, Georges Lecomte, refiriéndose al mismo tema, lo había elogiado por evitar una gaucherie artificial y primitivista. En su análisis de Puvis, Lecomte parece pensar, al igual que Bernard, que existe un paso necesario entre un estado naïf y otro savant ; además aconseja no fingir la espontaneidad: «[Puvis] sait bien qu'on n'a pas le droit d'annuler la science acquise, l'enseignement des siècles et que le pastiche d'un art gauche, d'une naïveté si spontanée serait une duperie sans intérêt s'il était accompli délibérément par des peintres modernes, animés d'un esprit tout différent». Véase Lecomte, L'Art impressionniste, p. 188.

[65] Denis, «Cézanne», Théories, p. 255. Por supuesto, las razones de Denis ya habían sido esgrimidas por numerosos autores durante el siglo XVIII y el siglo XIX. El (neo)clasicismo de Denis se parece al de David en su exigencia de una reforma del sistema académico.

[66] Denis, «Cézanne», «La Réaction nationaliste» (1905), «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories», «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», Théories, pp. 261, 255, 189, 204, 207, 265. Cf. también las observaciones de Denis acerca de la «originalidad aparente»; «Les Arts à Rome ou la méthode classique» (1898), Théories, p. 49.

[67] Cf., p. ej., Geroine-Maësse, «A propos du Salon d'Automne: Manet, Ingres, Renoir, Carrière», Les Tendances nouvelles, n.º 13 (30 de octubre de 1905), pp. 190-191.

[68] Denis, Journal, 1, p. 197.

[69] Denis, «Cézanne», «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», «Artistide Maillol» (1905), «La Réaction nationaliste», Théories, pp. 247, 260, 276, 236, 190.

[70] Zola ya había llegado a esta conclusión en su primera formulación de la teoría del genio artístico y la ley del arte, como se puede comprobar en una carta a Antony Valabrègue del 18 de agosto de 1864. Véase Émile Zola, Le Bon Combat, de Courbet aux impressionnistes, ed. a cargo de Jean-Paul Bouillon (París, 1974), p. 300.

[71] Denis, «De Gauguin, de Whistler et de L'excès des théories», «Aristide Maillol», Théories, pp. 210, 235-236, 244.

[72] Denis, «Cézanne», Théories, pp. 254, 247. Roger Fry estaba de acuerdo con la teoría de Denis según la cual Maillol y Cézanne tenían unos objetivos artísticos semilares; véase Roger Fry, «The Sculpture of Maillol», Burlington Magazine, 17 (abril de 1910), p. 31.

[73] Denis, Journal, 1, p. 195.

[74] Denis, «Cézanne», Théories, p. 251.

[75] Denis, Journal, 1, p. 195.

[76] Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», Théories, p. 272.

[77] Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», «La Réaction nationaliste», Théories, pp. 274, 189-191.

[78] Denis, «Cézanne», Théories, p. 260 (cursiva mía).

[79] Ibíd., p. 254.

[80] Véase Denis, «La Réaction nationaliste», «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», Théories, pp. 197-198, 266-267.

[81] Véase Maurice Denis, «Cézanne», L'Occident, 12 (septiembre de 1907), p. 123; y «Cézanne», Théories, p. 242 (ed. de 1912) y p. 250 (ed. de 1920).

[82] Sobre Homero, véase, p. ej., Charles-Augustin Sainte-Beuve, «Qu'est-ce qu'un classique?» (1850), Causeries de lundi, 15 vols. (París, sin fecha), 3, p. 46. Para una versión del siglo XIX de la polémica en torno a Homero, cf. Philippe Van Tieghem, Les Grandes Doctrines littéraires en France de la Pléiade au surréalisme (París, 1974), pp. 79-80.

[83] Denis, «Les Arts a Rome ou la méthode classique», Théories, p. 52. Cf. la carta de Denis a Vuillard (22 de febrero de 1898), Journal, 1, p. 140.

[84] Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», Théories, pp. 266-268, 275. Cf. también Denis, «Notes sur la peinture religieuse» (1896), «Les Arts à Rome ou la méthode classique», «Le Soleil», «Cézanne», Théories, pp. 34, 51, 223, 253.

[85] Curiosamente, Matisse le sirve a Denis de ejemplo para ambos casos. En 1905 y 1906, lo considera demasiado teórico y, en 1908, demasiado instintivo. Denis recomienda la tradición como antídoto; véase Denis, «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories», «Le Renoncement de carrière, la superstition du talent» (1906), «Le Soleil», «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», Théories, pp. 208, 216, 220, 271-272. Sobre el uso que hace Matisse de la «teoría», cf. las observaciones del amigo de Denis, André Gide, «Promenade au Salon d'Automne», Gazette des beaux-arts, 34 (1 de diciembre de 1905), pp. 483-484. Alfred Barr (Matisse, His Art and His Public [Nueva York, 1951], pp. 63-64, 81) analiza las opiniones de Denis sobre Matisse y afirma que su «tradicionismo» iba en contra de

cualquier innovación artística de verdad. Barr no se da cuenta de que para Denis la vuelta a la tradición constituía una revolución en el arte moderno.

Capítulo 10

Roger Fry: el hallazgo de la visión y la creación del diseño

El arte clásico [...] comunica una experiencia nueva y que no se puede sentir de otra manera.

Roger Fry, 1912[1]

Considero que una obra es «clásica» cuando depende de su organización formal para suscitar una emoción.

Roger Fry, 1924[2]

Cézanne es, ante todo, un gran maestro clásico.

Roger Fry, 1927[3]

Roger Fry coincidía con Maurice Denis en que el arte de Cézanne planteaba el tema del clasicismo. Aunque se trataba de un problema conocido, no resultaba nada sencillo. No cabe duda de que la descripción que Denis ofrecía del arte de Cézanne resultaba enigmática: una manera de pintar que es o se vuelve clásica «de forma espontánea». La definición del artista y crítico francés hacía pensar en una síntesis de originalidad y creación material, una confluencia de naturaleza y estilo o de hallazgo y creación. Como el propio Denis reconocía, esto sólo podía parecer ilógico, pues abocaba al observador crítico a una «espiral de razonamientos» sin salida que le impedían llegar a ninguna conclusión teórica convincente[4].

Al igual que Denis, Fry tenía veía con buenos ojos la espontaneidad artística. En diciembre de 1910, escribió lo siguiente acerca de Cézanne: «su obra posee ese carácter misterioso y desconcertante de las mayores creaciones

artísticas. Posee una espontaneidad sublime, como si el pintor se hubiera transformado a sí mismo en el instrumento pasivo y semiconsciente de una fuerza rectora». Esta idea resulta problemática: actuar de manera que uno se vuelve pasivo. ¿Qué quiere decir Fry? ¿Que la espontaneidad de Cézanne se encuentra o que se crea? ¿Hemos de suponer que este pintor puede proporcionar a otros una técnica de la originalidad, una manera de garantizar el descubrimiento, una manera de convertirse en un descubridor? ¿O acaso el propio Cézanne hace precisamente lo contrario y descubre que es un creador «clásico»? Fry no lo sabe a ciencia cierta; tal vez el ejemplo de Cézanne haga de él un crítico poco menos que incapaz, un crítico poco seguro de su propias valoraciones. Lo que sí dice Fry es que el clasicismo de Cézanne (y su «espontaneidad») es supremo, y que se trata de algo inherente o «hallado». Cézanne es dueño de «un temperamento clásico en grado sumo». Es decir, el pintor es clásico por naturaleza. Su mezcla de espontaneidad y clasicismo constituye un estilo artístico que parece al mismo tiempo un hallazgo y una creación:

A primera vista, su composición parece arbitraria, como si se hubiera sentado ante un rincón cualquiera de la naturaleza y lo hubiera plasmado en el cuadro. Sin embargo, cuanto más se fija uno, más satisfactorias le resultan las correspondencias que descubre, mejor percibe el plan arquitectónico bajo su sutileza, y más logradas le parecen las armonías cromáticas, a pesar de su increíble originalidad[5].

En 1909, poco antes de publicar estas observaciones con motivo de la primera exposición impresionista en las galerías Grafton, Fry había traducido al inglés para Burlington Magazine el ensayo de Denis sobre Cézanne[6]. Por muy en deuda que estuviera con el crítico francés, da la impresión de que, consciente o inconscientemente, Fry trataba de restituir en sus escritos cierto equilibrio lógico al argumento de Denis. Al hacerlo, es posible que diera pie a una interpretación errónea de las ideas de éste. En lo referente a la espontaneidad y el clasicismo de Cézanne, los dos pintores y teóricos estaban en buena medida de acuerdo, pero Fry se resistía en general a aceptar la afirmación de Denis de que uno puede expresar emociones y ser clásico al mismo tiempo. El crítico británico defendía la idea de secuencia

temporal; es decir: el hallazgo debe preceder a la creación; no es posible descubrir el método de manera espontánea, como quien siente una emoción.

En los escritos de Fry, el concepto fluido que tiene Denis de la dialéctica entre hallazgo y creación en el arte de Cézanne y otros maestros clásicos se vuelve rígido (aunque quizá más lógico también), y es que el crítico británico parece dar a las observaciones de Denis un sentido más materialista. En concreto, Fry limita la sensación a la experiencia del mundo material y hace hincapié en el proceso posterior, que consistiría en imponer un orden o «diseño» a la «visión». Define el movimiento «postimpresionista» moderno como una vuelta a «la idea de diseño formal», un orden estructural que serviría para dotar de un significado emocional o espiritual a «la imitación exacta y literal de la naturaleza», característica supuestamente propia del primer arte impresionista[7]. Fry se desentiende en mayor medida que Denis del aspecto «emocional» de la «imitación» impresionista y no acepta que el hallazgo espontáneo y la expresión personal estuvieran presentes en una técnica cuyo objetivo era ceñirse a la visión natural para que las convenciones de representación socialmente aceptadas no pudieran interferir nunca.

Distinguir el «diseño formal» de la «visión natural» y suponer que uno pueda servir para corregir a la otra equivale, según Denis, a dar un paso atrás hacia el academicismo, a ver lo clásico como un modelo puramente técnico, más que como una forma de percibir e incluso de ser. Quizá Fry malinterpretara algunos de los términos escogidos por Denis. Cuando el crítico francés decía que Cézanne creaba un «objeto concreto, tanto estético [es decir, bello, que posee belleza] como representativo de una sensibilidad [un objet concret, à la fois esthétique et répresentatif d’une sensibilité]», es posible que Fry no comprendiera cabalmente el peculiar significado que tenía esta oposición. En su traducción del ensayo de Denis, escribe que Cézanne crea un «objeto concreto, a la vez artístico y representativo de una respuesta a una sensación»[8]. Fry se queda con el sentido más material de «sensibilidad», que es el que designa (en este contexto en particular) una reacción física a un estímulo exterior. Entendidas de esta manera, las palabras de Denis recuerdan al conocido problema de dar forma artística a una visión del mundo. Pero el tema que planteó Denis con relación al arte de Cézanne tenía un carácter más «clásico». La palabra esthétique (o bien beau) designa la armonía del estilo clásico, en tanto que sensibilité alude a la

sensación o emoción personal que puede suscitar un acto de la imaginación o el contacto sensorial con objetos exteriores concretos[9].

La traducción que hizo Fry de esta parte del texto no es motivo suficiente para afirmar que no comprendió del todo el argumento de Denis; por lo menos sus palabras se aproximan al lenguaje connotativo del crítico francés. Sin embargo, las dudas aumentan cuando seguimos leyendo. Denis escribe: «Lo más asombroso de la obra de Cézanne es, seguramente, el estudio de la forma o, más concretamente, las deformaciones [...] [Ce qui étonne le plus dans l'oeuvre de Cézanne, c'est assurément les recherches de forme ou plus exactement les déformations]». Fry lo traduce así: «Lo más asombroso de la obra de Cézanne es, sin duda, su investigación de la forma o, para ser más exactos, de la deformación»[10]. Fry interpreta que Cézanne busca la «deformación» de manera consciente en lugar de permitir que la deformación aparezca espontáneamente (lo cual constituiría para Denis una prueba de la sinceridad del pintor). El crítico británico entiende la deformación (la desviación de una representación convencional) como un producto de la técnica y la técnica como la plasmación deliberada de un sentimiento directo en elementos formales ordenados.

Fry acababa de publicar «Essay in Aesthetics» (1909), una reflexión teórica sobre esta compleja cuestión. Tanto en este texto como en otros insiste en que el arte debe tener una dimensión abiertamente experimental e incluso mística, y que no puede ser reducido a una fórmula analítica[11]. A pesar de ello, sus lectores pueden sentirse tentados de entender lo contrario al leer afirmaciones como ésta: «la unidad [pictórica] obedece al equilibrio de los puntos de interés visual en la línea central del cuadro [...]; el valor de una composición depende del número de conexiones ordenadas que presente»[12]. Fry atribuye esta última idea a Denman Ross, a quien había conocido en la Universidad de Harvard en 1905. En su influyente Theory of Pure Design (1907), Ross distinguía entre los elementos artísticos susceptibles de análisis racional y los factores que se prestaban menos a ser estudiados de esa manera. En realidad, lo que hizo fue situar el origen generativo del arte en una personalidad dada (o hallada) y tratar de definir la expresión artística como un proceso basado en un diseño técnico:

Lo único que perdura en el arte, lo único que va más allá de las cualidades y las cantidades mensurables, es la personalidad, el genio o las aptitudes peculiares del artista. Esto no requiere explicación alguna. Cuando hablamos de la inspiración en una obra de arte, estamos refiriéndonos a la personalidad. A este elemento subyacen las condiciones y los principios del arte. En ellos encuentra el artista la posibilidad de expresarse; con ellos transmite su inspiración a los demás seres humanos. Mi intención no es explicar cómo es el artista, sino cómo es el modo de expresión del que se sirve[13].

Cuando Ross habla de explicar cómo es la técnica, no cómo es el artista, ¿en qué se diferencia su objetivo del que se marcó Zola? El novelista describió el arte de Manet para hacerse una idea de Manet el hombre. Según este enfoque crítico, a Manet no le hacía falta tener un propósito expresivo concreto; la idea que transmite no deja de ser (simplemente) un indicio de su yo, la manifestación original de su personalidad.

Aunque Ross y Fry centran su atención (al igual que Zola) en los elementos artísticos externos (quizá hasta el punto de desentenderse del contenido iconográfico buscado), parece como si para ellos los aspectos relacionados con el estilo o el diseño fueran una creación plenamente consciente y controlada. Tal vez la personalidad artística venga dada por la naturaleza, pero el pintor emplea los elementos formales aunque éstos también puedan tener su origen en un orden natural. El diseño se puede crear no solamente para satisfacer los sentidos, sino también para despertar las emociones. A este respecto, Fry escribe lo siguiente:

Cuando el artista pasa de las sensaciones puras a la emoción que brota de ellas, utiliza las formas naturales pensadas para que nos provoquen emociones por sí mismas, y las presenta de manera que las propias formas nos provoquen estados emocionales basados en las necesidades fundamentales de nuestra naturaleza física y psicológica. De acuerdo con las emociones que desee despertar, la actitud del artista ante la forma natural es, por tanto, de una variedad infinita[14].

A tenor de este razonamiento, aumentan las posibilidades de falsedad o engaño, pues los efectos emocionales del artista están «pensados»; no surgen necesariamente de la expresión espontánea de su personalidad. Con la vuelta al diseño formal que, según Fry, caracterizó al postimpresionismo, el contenido emocional de la pintura, que residía en dicho diseño, podía diferir del estado emocional del artista creador. Fry no abogaba por una conciencia artística falsa, pero en cuanto aceptó que la técnica actuaba de mediadora entre la emoción del pintor y su expresión, se hizo evidente la posibilidad de fraude. Herbert Read, entre otros, señaló que éste era un problema inherente al «formalismo»[15].

En su conferencia sobre la importancia de la primera exposición postimpresionista en las galerías Grafton (entre noviembre de 1910 y enero de 1911), Fry hizo hincapié una vez más en «la disposición de la forma y el color [...] pensada para estimular la imaginación». Como una elaboración consciente de este tipo podía dar lugar a una «desfiguración» o «deformación» deliberada, el crítico sugirió llamar a esta idea «idealización» para que al público le resultara más aceptable. Ya he señalado que, en su traducción del texto de Denis, Fry hablaba de la «investigación de la forma o, para ser más exactos, de la deformación» de Cézanne. Aunque la deformación de Cézanne fuera probablemente para Denis la consecuencia no deseada de un método artístico sincero, para Fry constituye la «característica creada» de un efecto buscado de manera consciente. Fry llega incluso a criticar al pintor Walter Sickert por defender la búsqueda inconsciente de la deformación en la naturaleza. El crítico opina justificadamente que el argumento de Sickert constituye un ejemplo de «casuística»[16]. De hecho, Fry prefiere ver la deformación en su forma «objetiva», tal como dirían Denis o Aurier; la deformación de Sickert debe parecer «subjetiva».

* * *

Éstas son las primeras consideraciones de Fry sobre el problema del misterioso arte de Cézanne. Sin embargo, parece que el crítico no tardó en abandonar la idea de que (al menos, en algunos aspectos) el diseño formal del pintor era fruto de una creación controlada. El misterio crecía paulatinamente; y Fry tuvo que plantearse la posibilidad de que Cézanne, al

que consideraba uno de los colosos del postimpresionismo, hubiera hecho precisamente lo que deseaba alguien como Sickert: hallar la deformación expresiva de forma fortuita, descubrir lo que un artista consumado debería ser capaz de crear. Es evidente que Fry buscaba conscientemente las «leyes del lenguaje [artístico]»; y no cabe duda de que las deformaciones formales de Cézanne parecían poner estas leyes de manifiesto. En 1911 el crítico describió una fuente de fruta que Cézanne había pintado como un «paralelogramo con esquinas redondeadas». La forma resultaba conocida, pero Fry se veía incapaz de explicar cómo o por qué la había inventado el pintor: «da la impresión de que Cézanne ha descubierto casualmente algo que ya era propiedad común de los primeros artistas. Tanto en Europa como en el Este podemos encontrar ruedas de carros en perspectiva y dibujadas exactamente así». En general, la originalidad de Cézanne resulta

extraña e inexplicable [...] Su obra parece algo hecho de manera casi inconsciente . Al haber realizado el mismo tipo de investigación que los impresionistas, con un fervor y una intensidad sin precedentes, es como si hubiese descubierto una fuente oculta que supusiera el derrumbamiento de la estructura entera del diseño impresionista, y hubiera surgido un nuevo mundo de significado y formas expresivas. Este hallazgo de Cézanne es lo que ha devuelto al arte moderno todo un lenguaje perdido de formas y colores[17].

En este caso, Fry se acerca a la definición que hizo Denis del clasicismo de Cézanne: el hallazgo ingenuo de un modo de crear universal. Así, Cézanne parece un genio original o creador. Cabría preguntarse si sería un pintor de más talla si fuera capaz de controlar mejor su creación y aplicase las leyes en lugar de encontrárselas.

Fry da a entender en sus ensayos que los artistas deberían controlar su visión al máximo. Su interés en la manipulación consciente de los elementos de diseño resulta patente sobre todo en el extenso debate que mantuvo con el artista, crítico y erudito D. S. MacColl, con quien sostenía una amistosa rivalidad. Éste afirmaba, quizá con razón, que toda referencia pictórica a la ilusión espacial era en el fondo una representación inspirada en la organización espacial de la naturaleza. A esta estructura pictórica espacial

contraponía el diseño sobre una superficie: la organización, por así decirlo, de elementos equilibradores de línea y color, distribuidos a izquierda y derecha o arriba y abajo, pero no «delante» y «atrás» o «cerca» y «lejos». Fry prefería pensar que el pintor que trabajaba fuera de los límites establecidos por cualquier experiencia concreta de la naturaleza dominaba ambos tipos de diseño:

El señor MacColl piensa que [...] la posición de los volúmenes en los espacios [pictóricos] obedece sólo a la representación de una posición dada, que se trata de una posición completamente aceptada en la naturaleza, mientras que yo opino que el artista expresa y transmite su sentimiento en buena medida mediante la disposición intencionada o quizás a veces inconsciente de aquéllos. A esto lo llamo yo diseño, es decir: si da resultado, es porque cumple ciertas leyes del ritmo y la proporción, exactamente igual que la acertada disposición de la [pauta de elementos formales en una superficie plana]; aunque estas leyes serán mucho más complejas y los efectos más difíciles de analizar[18].

Resulta significativo que Fry introduzca en su propio argumento una cláusula de excepción: me refiero a la frase «quizás a veces inconsciente». Pretende demostrar que el diseño es premeditado, pero se da cuenta de que no siempre lo parece, y es entonces cuando da la impresión de que vuelve a dirigir su atención a Cézanne. Pero el crítico utiliza a Cézanne en beneficio propio y sostiene que, por muy arbitrario que pueda parecer su diseño, manipula las deformaciones formales a propósito. En cambio, MacColl opina que el arte de Cézanne carece de elementos «creados». Su arte es un hallazgo fruto de la ignorancia y así lo parece. En una parte característica de su artículo, el pintor afirma que «las deformaciones de Cézanne [...] no son intencionadas, ni constituyen sutiles modificaciones instintivas de formas conocidas pensadas para realzar la expresión, el volumen o la pauta formal: son torpes disparos a algo entrevisto»[19]. Fry, por su parte, escribe:

Creo que, mediante deformaciones, énfasis y exageraciones de volúmenes y espacios singulares, aunque quizá inconscientes, Cézanne logró crear unas armonías extrañamente conmovedoras, armonías que nos impresionan por su

profundo significado, aunque sigamos siendo incapaces de explicar por qué, como nos sucede cuando nos encontramos ante una pieza de música pura. Para MacColl, en cambio, Cézanne simplemente reproduce de manera torpe y poco satisfactoria ciertas percepciones a la manera impresionista[20].

Está claro que MacColl no era un crítico torpe, y que sus reflexiones sobre Cézanne y Fry podían ser muy perspicaces. Más adelante, cuando hizo la crítica de la monografía de Fry, Cézanne, a Study of His Development (1927), afirmó que los cuadros «presentaban una estructura espacial coherente» y que Fry mostraba una confusión absoluta en muchas de las partes decisivas de su análisis. Aunque MacColl no parece entender «la técnica de la originalidad» impresionista como probablemente la entendían Zola y el propio Cézanne, se acerca mucho más que Fry a la interpretación de las características visuales de los cuadros que coincidían con el propósito de los impresionistas. MacColl reconoce que, cuando el color domina el claroscuro (como ocurre en el arte de Cézanne, según Fry), el resultado no puede ser un aumento del carácter plástico o volumétrico del cuadro. Al contrario, lo que se da es un efecto de «camuflaje», una uniformidad multicolor. MacColl se resiste a ver la insólita distribución cromática de Cézanne como una construcción preconcebida; en su opinión, el pintor no es una «deidad» omnipotente; lo que ocurre, más bien, es que se ha mitificado su figura[21]. A causa de esta postura, las posteriores generaciones de críticos y especialistas pensarán que a MacColl le faltaba la sensibilidad de Fry. Sin embargo (como trataré de aclarar en la tercera parte), el enfoque del análisis de MacColl se encuentra más próximo a las ideas sobre la técnica de Cézanne que el de Fry. Resulta significativo que, al analizar la forma en que Cézanne usa el color, MacColl llegue a la conclusión de que este artista «clásico [...] es, en este terreno, un impresionista puro»[22].

MacColl criticó muchos aspectos del planteamiento de Fry, además del que mantenía sobre el color e intentó sacar a la luz las incoherencias que cometía. Al principio de su reseña del ensayo sobre Cézanne, subrayó la contradicción en que incurría Fry al hablar de «aprender» un «don» (es decir, un talento natural)[23]. No cabe duda de que el lector que advierta estos descuidos puede acabar exasperándose con Fry. Probablemente el crítico británico resulte más desconcertante cuando no sabe si definir la técnica de Cézanne como algo hallado (o inconsciente) o algo creado (o preconcebido).

Denis, que había desarrollado toda una teoría sobre lo clásico, podía tratar este aspecto del arte de Cézanne de una forma bastante convincente. Fry, en cambio, se basaba en la experiencia práctica y realizaba análisis visuales y descriptivos de los cuadros. A menudo, cuando no alcanzaba a imaginarse cómo había logrado el pintor un determinado efecto, se veía obligado a atribuírselo al instinto. En tales casos, a pesar de su interés en el análisis lógico de los procedimientos racionales, Fry recurre a la «estética del hallazgo» e incluso achaca su incapacidad al poder del arte. A este respecto, afirma que «es preciso tener siempre presente que [...] el análisis queda interrumpido ante la realidad concreta originaria de la obra de arte, y que, según la grandeza de ésta, quizá deba renunciar en gran medida a su propósito»[24]. En general, Fry opina que Cézanne es comparable al pintor naïf de Bernard; es decir: debe desentenderse de los aspectos lógicos de su procedimiento técnico. De la misma manera que los argumentos del crítico siempre pueden resultar inadecuados para interpretar el estilo de Cézanne, así la capacidad de análisis del artista debió de quedarse corta cuando se enfrentó al cuadro durante el proceso de creación. El pintor no sabe ni de dónde procede su arte, ni adónde lo conducirá. Como en el caso de Bernard y Denis, el comentario de Fry da a entender que la maestría de Cézanne sería superada por un artista cuya creación pudiera confundir a los críticos, pero no por el artista savant . ¿Pero es ésta realmente la conclusión a la que llega Fry? Al contrario, la estética del hallazgo puede exigir incluso de los más grandes artistas un procedimiento instintivo y azaroso, la búsqueda interminable a la que tantas veces alude Fry. Al igual que muchos especialistas de principios del siglo XIX, el crítico británico está empeñado en aplicar un análisis riguroso, pero, al mismo tiempo, se deleita demostrando que no puede aplicarse de manera convincente en el terreno de las experiencias «superiores». Fry participa en el juego del arte con unas normas contradictorias[25].

A pesar de que Fry había estudiado ciencias y su objetivo siempre había sido la claridad en el análisis, en 1927 parece resignado a aceptar la idea de que el arte de Cézanne está dominado por hallazgos que el pintor no puede controlar del todo, hallazgos que quedan aparentemente al margen de cualquier método fiable. Irónicamente, el artista que ha dotado de «estructura» al impresionismo es inmune al análisis estructural de la crítica. Tomando como ejemplo el estilo pictórico que Pissarro transmitió a Cézanne, Fry entiende el impresionismo como un «método técnico en el que

todo estaba calculado de antemano, en el que el pintor avanzaba con sistemática prudencia y enorme precaución, paso a paso, detalle a detalle, hacia un objetivo preconcebido del que tenía una idea muy clara»[26]. Tratándose de un arte que aspiraba a producir una ilusión de espontaneidad, Fry no podía haber expresado una opinión más crítica sobre él. ¿Qué necesidad tenía Cézanne de dotar de estructura a este tipo de impresionismo? El crítico británico opina en este caso que se trata de un arte «calculado» y «metódico». Está claro que su propósito no es explicar el impresionismo de Pissarro, ya que no le parece problemático. Lo que desea es dar forma al «desarrollo» de Cézanne, y el preciso punto de referencia que representa Pissarro sólo puede constituir un aspecto a la hora de hacer una interpretación del arte de Cézanne, interpretación que nunca parecerá completa, y que no podrá basarse simplemente en el método o en el modo de ejecución. Tal como afirma Fry al principio de su artículo, la síntesis de Cézanne no «podía llegar a consumarse del todo»[27].

Aun así, parece que la mayor baza de Cézanne es precisamente su defecto: la falta de control. Para Fry, Cézanne crea unos efectos sumamente hábiles con las estructuras cromáticas y compositivas, sin dejar por ello en ningún momento de ser un descubridor. Como ya he señalado anteriormente, el crítico no fue siempre de esta opinión: en sus primeros análisis de Cézanne y otros «postimpresionistas», insistía a menudo en el grado de control que aportaban al impresionismo más «despreocupado» y «anárquico». En 1908 escribió que «Cézanne y Gauguin, a pesar de haber desentrañado los elementos de diseño más sencillos del conjunto del impresionismo, no son arcaizantes; y el error de todo arcaísmo está [...] en que trata de obtener resultados sirviéndose de métodos sobre los que sólo cabe hacer conjeturas [...] [En el arte de Cézanne] la relación entre cada tono y color está escogida a propósito y plasmada de forma inequívoca»[28]. De ahí que en 1908 Cézanne parezca más savant que naïf . No ocurre así en 1927, como demuestran varias observaciones de Fry:

Seguramente, el propio Cézanne desconocía estas deformaciones [en la reproducción en perspectiva de las formas de las naturalezas muertas]. Dudo que lo hiciera adrede; surgirían casi como una respuesta inconsciente a la necesidad de una armonía formal más evidente.

Poussin valoraba el equilibrio hasta tal extremo que solía dividir sus composiciones con una línea o un vacío en el centro, como si se tratara de una cesura en un verso. Ahora nos encontramos con que Cézanne, probablemente de forma inconsciente, hacía justo lo mismo [...]

En realidad, los procesos [mentales del artista] funcionan de un modo simultáneo e inconsciente: no hay duda de que la inconsciencia es esencial para la vitalidad nerviosa de la textura.

No podemos [...] establecer una progresión absolutamente regular en [el] cambio gradual e inconsciente del método de Cézanne.

[Cézanne] no [llega a su estilo maduro] por medio de una invención deliberada y apriorística, sino mediante la aceptación y definitiva asimilación de lo que aparece.

Uno tiene la impresión de que, al final, Cézanne depositó una confianza absoluta en los movimientos instintivos de su sensibilidad, la cual había sido menoscabada por una vida profesional dedicada a cumplir unos cuantos principios elementales[29].

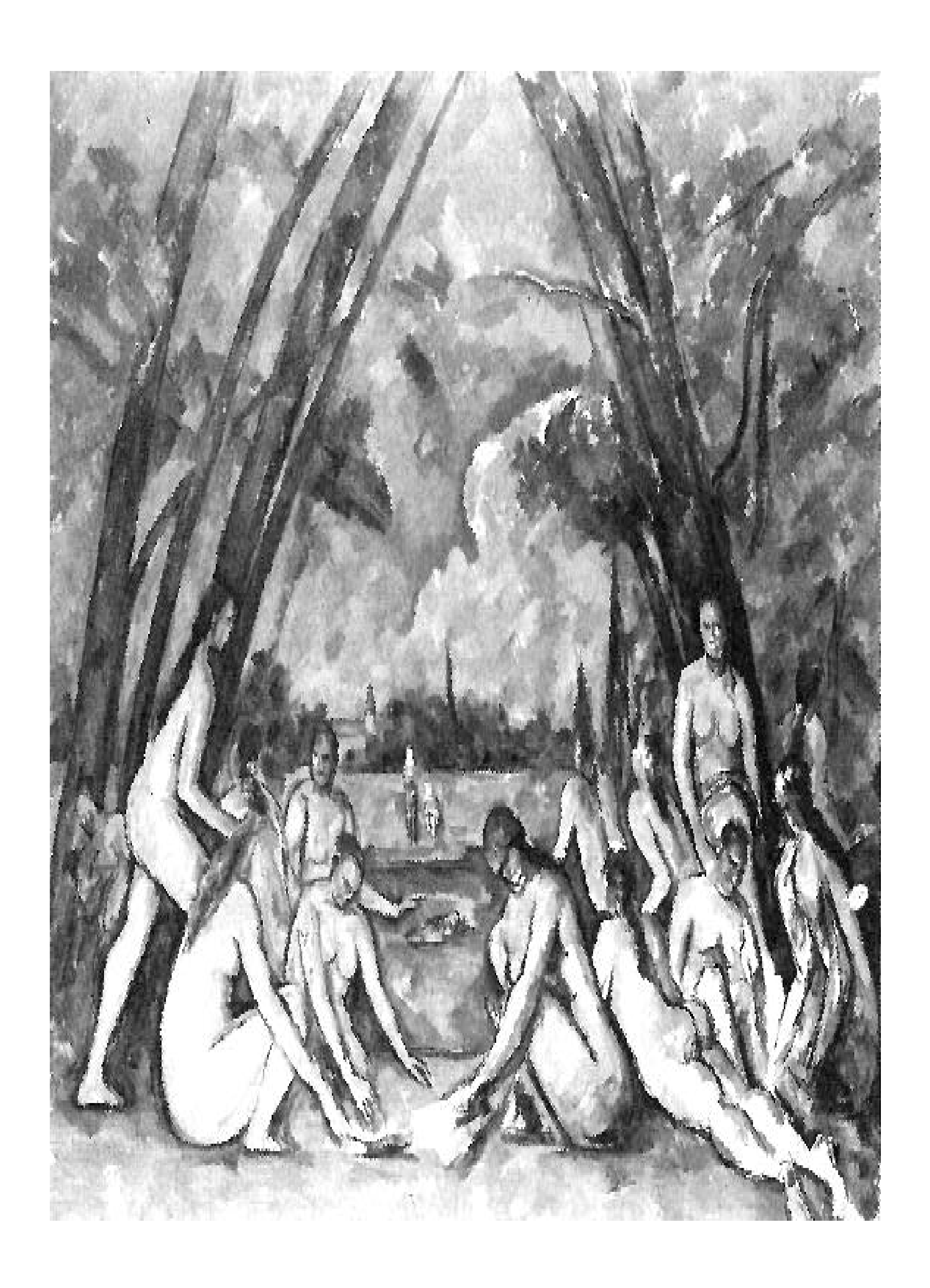
Al igual que Couture antes que él, Cézanne parece dispuesto a olvidarse de buena parte de los conocimientos técnicos que ha aprendido durante su vida para poder tener un contacto directo con la naturaleza. Los resultados son satisfactorios. La premeditación compositiva sólo domina el hallazgo reciente en las últimas composiciones de bañistas. Fry insiste en que estas obras no las realizó en la naturaleza, sino que representan «el viejo sueño [del artista] de crear a priori un diseño que plasme directamente las emociones de su vida interior». Por tanto, los resultados no son tan satisfactorios. Esto es lo que opina Fry sobre el cuadro Grandes bañistas (il. 32):

El punto de partida es la pirámide que forman los troncos inclinados a cada lado. Esto condiciona claramente las posturas de las figuras, las cuales se adaptan a este esquema elemental de un modo demasiado obvio, demasiado forzado. A pesar de su magnífica factura y de la riqueza de las transiciones cromáticas, [Cézanne] no ha logrado evitar el efecto frío y premeditado que produce una fórmula tan preconcebida [...]

No cabe duda de que quienes admiramos a Cézanne hasta la locura consideramos interesantes incluso estas obras del anciano artista; pero el sentido común no debe permitirnos tratar de imponer estas obras al mundo en general como si tuvieramos el mismo derecho a hacerlo que en el caso de las obras maestras del retrato y el paisaje[30].

En las grandes y ambiciosas composiciones de bañistas, Fry se encuentra con unas manipulaciones técnicas que puede analizar y explicar con suma facilidad. Parece que la creación domina al hallazgo. El crítico prefiere la «inconsciencia» de los retratos, los paisajes y las naturalezas muertas.

Fry analiza a continuación la limitada inventiva de Cézanne y su necesidad de tomar prestados temas de maestros del pasado. Cuando el pintor no se inspira en la experiencia directa de la naturaleza, hace imitaciones un tanto romas. El crítico sostiene que, al tratar de transmitir un mensaje poético, una alegoría o una sátira, la obras de Cézanne resultan realmente toscas: no son cuadros desmañados y con gracia, sino desconcertantes e insatisfactorios. En cambio, cuando menos aspiraciones tiene, más logradas le salen las obras: «Cuando se conforma con sugerir el movimiento y el modelado por medios puramente pictóricos, nos cautiva con la magia de su toque y la rica armonía de su color»[31].



32. Paul Cézanne, Grandes bañistas, 1906. The Philadelphia Museum of Art. Colección de W. P. Wilstach.

Tal como hizo Zola en el caso de Manet, Fry afirma que las mejores obras de Cézanne no contienen ideas asociadas:

Hay toda un serie de naturalezas muertas (la mayoría de ellas poco conocidas) dedicadas al estudio de cráneos, a veces de uno sólo, otras de tres o cuatro juntos [cf. il. 40, p. 251]. Ni que decir tiene que, para Cézanne, un cráneo no era más que una complicada variación sobre el tema de la esfera. Por aquella época ya había renunciado definitivamente a cualquier tipo de alusión poética o trágica; ya había aceptado lo que había de ser su concepto más característico; a saber: que las emociones más intensas sólo podían emanar, como un perfume (según palabras textuales), de la forma contemplada en su esencia pura y sin referencias a ideas asociadas»[32].

Al evitar o suprimir las «referencias a ideas asociadas», el arte de Cézanne cumplía las exigencias de Fry (quien reclamaba «emoción estética» en lugar de «acción práctica») y se alineaba con el «esfuerzo moderno por llegar a los principios elementales y eliminar del arte todo lo accesorio y adventicio»[33]. En opinión de Fry,

la visión creativa del artista [...] requiere distanciarse al máximo de todos los significados y las implicaciones de las apariencias. Casi cualquier movimiento del caleidoscopio de la naturaleza puede suscitar en el artista esta visión objetiva y apasionada; mientras él contempla un determinado campo visual, la conjunción (estéticamente) caótica y arbitraria de formas y colores empieza a cristalizar en una armonía. A medida que esta armonía se hace patente a sus ojos, la visión del artista se deforma por la fuerza del ritmo que se ha creado en su interior [...] [Con semejante visión artística] la cabeza de un hombre no es ni más ni menos importante que una calabaza; o,

mejor dicho, que estas cosas sucedan así o no depende del ritmo que obsesione al artista y haga que cristalice su visión[34].

La armonía o el ritmo organizador se convierte en el principio rector definitivo que dirige la exploración directa y fortuita que hace el artista de la naturaleza; por consiguiente, en cualquier cuadro de Cézanne, la visión del pintor pasa de la observación detallada de la naturaleza a una sensación más general, es decir, a un efecto emocional[35].

A pesar de los muchos esfuerzos que hizo Fry por describirlo, nunca acaba de quedar del todo claro en qué consiste el logro de Cézanne. El crítico acepta que debe utilizar su lenguaje discursivo «para esbozar unos estados que no son precisamente definibles por medio del lenguaje»[36]. Esta afirmación indica la fe que tenía en la experiencia «original» o en su receptividad a ella. Fry aspiraba a encontrar en el arte aquello que se encontraba fuera de los límites de su mundo conceptual. Después de analizar los cráneos exentos de asociaciones temáticas de Cézanne, el crítico británico afirma que «la interpretación [que hace el pintor] de las formas naturales siempre parece dar a entender que está al mismo tiempo pensando en formas geométricas sencillísimas y dejando que las sensaciones visuales las modifiquen infinita e infinitesimalmente»[37]. En este caso, el principio organizador, el apasionado lenguaje basado en «formas geométricas sencillísimas» que emplea el artista, su diseño, parece modificarse sin orden ni concierto en respuesta a las inexplicables vicisitudes de su visión. ¿Puede una armonía o un ritmo perfectamente inteligible, sujeto a la exposición racional de un crítico, cobrar forma en un arte como éste? ¿Puede Cézanne completar siquiera un cuadro en el que los medios técnicos y expresivos estén sujetos a una modificación continua? La síntesis de Cézanne (tal como la concebía Fry) no «podía llegar a consumarse del todo»[38]. El resultado de su proceso artístico fue un estilo personal, una serie de «deformaciones» que ni el mismo pintor podía dominar conscientemente. Fry insinúa que Cézanne no hubiera sido capaz de explicar su arte mejor que un crítico como él, que tanto lo admiraba.

Aunque Fry sostiene que Cézanne aplicaba una estructura intelectual a su visión de la naturaleza («en el caso de Cézanne, el intelecto –o para ser más exactos, el lado intelectual de sus reacciones sensoriales– reivindicaba sus

plenos derechos»), la exigente conciencia del pintor estaba ligada dialécticamente a una «sensibilidad», un yo original y en desarrollo[39]. No cabe duda de que, para Fry, al igual que para Denis, Cézanne logra cierta síntesis en su arte, una síntesis entre creación y hallazgo que depende tanto de los procesos conscientes como de los inconscientes. Fry escribió en una ocasión lo siguiente: «está claro que la síntesis se logra siempre mediante un impulso del inconsciente, pero los materiales que se emplean para crearla los aporta la parte consciente de la mente»[40]. Al final, a pesar de todas las ambigüedades, parece que Cézanne se encuentra más próximo al descubridor original que al habilidoso maestro creador. Como tal, el maestro sigue siendo tan inasimilable como antes. Quizá Fry expresara su opinión más clara a este respecto en 1917:

En un mundo en el que el individuo es asfixiado, moldeado y pulido por la presión de sus semejantes, el artista es el único que sigue siendo él mismo a pesar de los pesares; en un mundo donde se educa constantemente a cada individuo, el artista es el único al que no se le puede educar. Mientras los demás son encauzados, él crece. Cézanne se convirtió en el paradigma del artista en su forma más pura y absoluta [...][41]

Por tanto, la técnica de Cézanne no se puede aprender; debe ser original (es más, debe serlo siempre), y Fry no se avergüenza de ser incapaz de llegar a ninguna conclusión definitiva sobre algo que no cabe esperar que entienda nadie.

Notas al pie

[1] Roger Fry, «The French Post-Impressionists» (1912), Vision and Design (Nueva York, 1956), p. 242.

[2] Roger Fry, «La Peinture moderne en France», trad. Victor Llona, L'Amour de L'art, 5 (mayo de 1924), p. 152.

[3] Roger Fry, Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927), p. 87. Cf. también Roger Fry, «The Post-Impressionists-II», The Nation, 8 (3 de diciembre de 1910), p. 403; «Cézanne es el gran clásico de nuestra época».

[4] Maurice Denis, «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories» (1905), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), p. 208.

[5] Fry, «The Post-Impressionists-II», The Nation, p. 402 (cursiva mía). Las contradicciones no pasaron inadvertidas. Al igual que Denis, Fry había afirmado también que el aparente primitivismo de Cézanne surgía de forma inconsciente como consecuencia de una expresión ingenua y sincera; Roger Fry, «The Grafton Gallery-I», The Nation, 8 (19 de noviembre de 1910), pp. 331-332. Un lector respondió a esto diciendo que no era posible un descubrimiento sincero de ese tipo, pues los «postimpresionistas pintan a propósito con aparente torpeza». Véase Michael Sadler, «Post-Impressionism», The Nation 8 (3 de diciembre de 1910), p. 405.

[6] Maurice Denis, «Cézanne», trad. Roger E. Fry, Burlington Magazine 16 (enero y febrero de 1910), pp. 207-219, 275-280. Como los principales textos de Fry sobre Cézanne y el arte moderno recuerdan a los de Denis, a menudo se tiene la impresión de que Fry era más joven, cuando en realidad era algo mayor, ya que había nacido en 1866. Matisse, Bernard, Denis y Fry pertenecen todos a la misma generación.

[7] Fry, «Retrospect» (1920), Vision and Design, pp. 287, 290.

[8] Denis, «Cézanne», L'Occident, 12 (septiembre de 1907), p. 126; trad. de Fry, p. 275. En la versión corregida del ensayo para Théories (p. 254), Denis substituye la palabra beau por esthétique .

[9] Este comentario de Denis se refiere tanto a Cézanne como a Redon; el arte del primero es naturalista; el del segundo pertenece al mundo de los sueños. De ahí que la «sensibilidad» asociada a ellos pueda ser estimulada por la naturaleza externa o bien por fuerzas imaginativas internas. Para la idea que tenía Denis de la oposición entre armonía clásica y expresión personal, y la forma en que resuelven esta tensión Cézanne y otros pintores, véase más adelante, p. 187.

[10] Denis, «Cézanne», Théories, p. 256; trad. Fry, p. 276 (cursiva mía).

[11] Fry, «An Essay in Aesthetics» (1909), «Retrospect», Vision and Design, pp. 22, 285, 302. Véase también Fry, Cézanne, p. 88: «el análisis queda interrumpido ante la realidad concreta originaria de la obra de arte».

[12] Fry, «An Essay in Aesthetics», Vision and Design, p. 31. Para Fry, las «conexiones ordenadas» de la Pietà de Aviñón son el origen de una poderosa expresión artística: «Lo que nos transmite, aparte del significado de la representación, una sensación tan profunda de sobrecogimiento y piedad son las cuatro diagonales paralelas de la derecha, que aparecen cortadas en ángulo recto por la línea intencionadamente rígida del torso muerto y equilibradas a la izquierda por la prominente masa del donante [...]». Véase Roger Fry, «The Exposición of French Primitives-Part II», Burlington Magazine, 5 (julio de 1904), p. 379. Por aquella época, Roger Marx señalaba que los visitantes de la exposición de primitifs français relacionaban el estilo de Cézanne con el de la Pietá de Aviñón; Roger Marx, «Le Salon d'Automne», Gazette des beaux-arts, 32 (diciembre de 1904), pp. 462-463.

[13] Denman W. Ross, A Theory of Pure Design (Nueva York, 1933; ed. orig., 1907), p. vi.

[14] Fry, «An Essay in Aesthetics», Vision and Design, pp. 37-38 (cursiva mía).

[15] Véase Herbert Read. «Farewell to Formalism», Art News, verano de 1952, p. 37.

[16] Roger Fry, «Post lmpressionism,» Fortnightly Review, 95 (diciembre de 1911), pp. 857-858. Sobre Sickert y la deformación, cf. también Roger Fry, «Line as a Means of Expression in Modern Art», Burlington Magazine, 33 (diciembre de 1918), p. 206; y 34 (febrero de 1919), p. 69.

[17] Fry, «Post Impressionism», Fortnightly Review, pp. 863-864, 867 (cursiva mía). In 1924, Fry sostenía que, cuando los artistas del siglo XIX pintaban cuadros sólidamente construidos, lo conseguían «por medio de un proceso instintivo e inconsciente»; los pintores modernos, en cambio, pensaban más en la construcción. Véase Fry, «La Peinture moderne en France», L'Amour de L'art, pp. 143-144.

[18] Roger Fry, «Observations on a Keeper», Burlington Magazine, 60 (febrero de 1932), p. 99 (cursiva mía). Sobre la crítica de Fry y MacColl, cf. Jacqueline V. Falkenheim, Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism (Ann Arbor, 1980), cap. 3.

[19] D. S. MacColl, «Cézanne's Sketch, Landscape and Bacchanales», Burlington Magazine, 40 (enero de 1922), p. 42.

[20] Fry, «Observations on a Keeper», p. 99 (cursiva mía).

[21] D. S. MacColl, «Cézanne as Deity» (1928), What Is Art? (Harmondsworth, 1940), pp. 65-75.

[22] MacColl, «A Year of "Post-Impressionism"» (1912), What Is Art?, p. 21.

[23] MacColl, «Cézanne as Deity», What Is Art?, p. 65. Cf. Fry, Cézanne, p. 10.

[24] Fry, Cézanne, p. 88. Cuando Fry analizó por primera vez la colección Pellerin (que le sirvió de base para escribir su ensayo sobre Cézanne), indicó que le sería sumamente difícil formarse un juicio sobre el estilo de Cézanne; véanse sus cartas Helen Anrep, 1 y 8 de mayor de 1925, reeditadas en Denys Sutton, ed., Letters of Roger Fry, 2 vols. (Nueva York, 1972), 2, pp. 568,

571. Fry advirtió que con su lenguaje descriptivo y racional no podía expresar toda la fuerza del arte de Cézanne; aun así se negó a buscar una prosa más poética y evocadora. No estaba de acuerdo con Meier-Graefe, qué sí lo había hecho: «El profesor Meier-Graefe opina que la tarea del crítico es también una especie de creación artística. Su objetivo consiste en usar el lenguaje no tanto para el análisis, la distinción precisa de valores y la exposición, cuanto para la evocación por medio de palabras de una sensación lo más afín posible a la producida por la obra del artista [...] Confieso que me resulta difícil sacar ideas claras y precisas de esta forma de escribir». Véase Roger Fry, «In Praise of Cézanne» (reseña de Cézanne de Julius Meier-Graefe), Burlington Magazine, 52 (febrero de 1928), pp. 98-99.

[25] Conviene recordar que Fy era pintor además de crítico. Sobre el tema de la expresión de las experiencias «superiores» por medio del lenguaje, cf. las numerosísimas reflexiones que hacen Allan Janik y Stephen Foulmin en su Wittgenstein's Vienna (Nueva York, 1973 [trad. cast.: La Viena de Wittgenstein, Madrid, Taurus, 1974]). John Ruskin brinda un ejemplo a Fry al afirmar que «los sentimientos son tocados sólo de forma ligera, si nos permiten razonar sobre los métodos de su excitación». John Ruskin, «Preface to the Second Edition» (1844), Modern Painters, 5 vols. (Londres, 1906), 1, p. xxxiv.

[26] Fry, Cézanne, p. 35.

[27] Ibíd., p. 3.

[28] Roger Fry, «The Last Phase of Impressionism», Burlington Magazine, 12 (marzo de 1908), p. 375. Previamente, en una reseña sin firmar, Fry había dicho que Cézanne se servía de «una deliberada oposición de colores locales» y que buscaba un motivo decorativo a costa de la fidelidad a las apariencias; véase «The New Gallery» The Atheneum, 13 de enero de 1906, p. 57.

[29] Fry, Cézanne, pp. 48-49, 53-54, 59, 66, 77, 79. Fry también abordó el tema del hallazgo y la creación cuando escribió acerca de Lorena in 1907. Asociaba la «originalidad» de Lorena a una aceptación relativamente pasiva de los efectos naturales; esta receptividad quedaba atemperada por el interés del artista en las «leyes del diseño» y la utilización de una «fórmula lógica y

matemática». Como en el caso de Cézanne, Fry reconocía que se sentía indeciso como crítico: «debemos tener cuidado de no tomar por defectos cualidades que son fundamentales para el tipo concreto de belleza que Lorena imagina, aunque, francamente, a veces resulta difícil saber si una determinada característica constituye un defecto afortunado o una negación calculada». Véase Fry, «Claude» (1907), Vision and Design, pp. 229-30, 221. Kenneth Clark, al escribir sobre Lorena en 1949, también se mostraba indeciso: «Lorena se atenía casi siempre a un esquema compositivo subyacente [...] A pesar de su extremo formalismo, nunca responde a fórmulas». Véase Kenneth Clark, Landscape into Art (Boston, 1961; ed. orig., l949 [trad. cast.: El arte del paisaje, Barcelona, Seix Barral, 1971]), p. 64.

[30] Fry, Cézanne, pp. 81-82.

[31] Ibíd., pp. 83-86.

[32] Ibíd., p. 53. Cf. Fry in 1910: «[en los objetos de sus bodegones Cézanne ha encontrado [...] la expresión de sus cualidades materiales, un lenguaje que va mucho más allá de las asociaciones que sugieren con los usos y costumbres comunes». Véase Fry, «The Post- Impressionists-II», The Nation, p.402. Cf. también la conferencia de Fry del año 1933, «The Double Nature of Painting», traducida del francés por Pamela Diamand, abreviada y publicada póstumamente en Apollo, 89 (1969), pp. 362-371, esp. 365-366. Aquí Fry reitera que el arte de Cézanne es «puro» y «arquitectónico», que no contiene «ideas asociadas»; pero a continuación se muestra en cierto modo favorable a los «cuadros cuyo atractivo reside en las asociaciones de ideas y las emociones suscitadas por la representación de objetos de una manera análoga a la de la literatura».

[33] Fry, «An Essay in Aesthetics», Vision and Design, p. 29; Fry, «Line as a Means of Expression in Modern Art», p. 69. Cf. la observación de Fry de que en las abstracciones de Kandinsky la «forma tiene que pasar la prueba sin ninguna ayuda de lo adventicio» (es decir, sin ninguna referencia a imágenes naturales); véase Roger Fry, «The Allied Artists», The Nation, 13 (2 de agosto de 1913), p. 677.

[34] Fry, «The Artist's Vision» (1919), Vision and Design, pp. 51-52.

[35] En otras partes Fry había calificado esta visión de «formalista»; véase Roger Fry, «Children's Drawings», Burlington Magazine, 30 (junio de 1917), p. 226.

[36] Roger Fry, «Mr. MacColl and Drawing», Burlington Magazine, 35 (agosto de 1919), p. 84. Sobre los temas teóricos de carácter general que plantea Fry, véase más arriba, cap. 6, nota 13.

[37] Fry, Cézanne, p. 53.

[38] Ibíd., p. 3.

[39] Ibíd., pp. 40, 70.

[40] Fry, «Line as a Means of Expression in Modern Art», p. 206.

[41] Fry, «Paul Cézanne» (1917; reseña. de Paul Cézanne de Ambroise Vollard), Vision and Design, pp. 256-257.

TERCERA PARTE

Ver a Cézanne

Capítulo 11

Introducción. «Postimpresionismo» y expresión

En el análisis que acabamos de hacer de las consideraciones críticas de Roger Fry sobre Cézanne no hemos citado un documento importante: el ensayo preliminar sobre la primera exposición postimpresionista organizada en las galerías Grafton entre noviembre de 1910 y enero de 1911. A menudo los historiadores han preferido no prestar atención a este texto, quizá porque no está claro quien lo escribió. Su autor fue Desmond MacCarthy, quien acompañó a Fry en sus viajes para seleccionar las obras de la muestra y ocupó la secretaría del comité de la exposición. De todos modos, para escribir el ensayo se sirvió sobre todo de las notas que le proporcionó Fry, según sus propias declaraciones[1]. No cabe duda de que su contenido hace pensar que el «autor» es en realidad Fry, ya que los argumentos son análogos a unas opiniones que el crítico había expresado poco antes, aproximadamente entre 1908 y 1910, mientras se familiarizaba con los pintores franceses que acabaría escogiendo para su muestra «postimpresionista».

Al formar un grupo de «postimpresionistas», Fry pretendía establecer una distinción clara entre el arte nuevo y el impresionismo que le había servido de plataforma. Esta distinción era obra de autores cuyo trabajo Fry conocía: Maurice Denis y los simbolistas franceses, y el crítico alemán Julius Meier-Graefe y sus seguidores, entre los que se encontraba Rudolf Meyer-Riefsthal[2]. Del mismo modo que el nuevo arte le había parecido a Meier-Graefe particulamente «expresivo» y a Denis le había sugerido una teoría de la «expresión», el «expresionismo» definía para Fry el espíritu de la generación más joven. De ahí que, en un momento dado, propusiera este término para designar el nuevo arte. Sin embargo, esta denominación ya había sido utilizada por otros autores en un sentido tanto elogioso como peyorativo, por lo que podía suscitar reacciones partidistas. Fry se vio obligado a desestimarla, por muy acertada que pudiera parecerle. Al final, optó por «postimpresionismo», un término de aplicación cronológica que le resultaba inocuo. Tal como cuenta Desmond MacCarthy, Fry acabó

cansándose de buscar un nombre adecuado e hizo la siguiente observación: «Vamos a llamarlos simplemente “postimpresionistas”; al fin y al cabo, aparecieron después de los impresionistas»[3].

En su forma definitiva, la exposición constituyó un intento de reconstruir una evolución histórica, cuya paternidad quedó reflejada en el título: «Manet y los post-impresionistas». La obra de Manet estuvo bien representada, y se expusieron numerosos cuadros de Cézanne, Gauguin y Van Gogh. También hubo obras de Seurat y los neoimpresionistas, así como de Matisse, Denis, Picasso y una muestra de la joven vanguardia francesa, cuyos integrantes podían ser identificados en su mayoría con el simbolismo o el «fauvismo» de Matisse. El ensayo incluido en el catálogo de la exposición, escrito por Fry y MacCarthy, llevaba el sencillo título de «Los post-impresionistas», lo que ocultaba la complejidad del planteamiento de sus autores. El ensayo merece más atención de la que se le ha prestado, pues revela la facilidad con que las tendencias representadas por el impresionismo, el simbolismo y el «expresionismo» podían ser entendidas como un todo al que no era posible llamar por el nombre de sus componentes sin dar lugar a equívocos[4]. El postimpresionismo fue y sigue siendo una invención desafortunada, un conjunto nuevo que venía a sustituir a las distintas partes que lo integraban. En el ámbito de la historia y la crítica de arte, la categoría ha ido poco a poco abriéndose camino, y continúa ocultando los rastros que conserva de las diversas formas de arte precedentes a las que trata de asimilar y suplantar. Al dominar un campo de investigación, el término «postimpresionismo» da una visión sesgada de la obra y las motivaciones de Cézanne. El mismo título constituye un rechazo de los principios del impresionismo; el nombre supone la existencia de un abismo teórico entre arte impresionista y todo el arte posterior, ya fuera neoimpresionista, simbolista, «neoclásico» o expresionista. Si uno lee el ensayo que escribieron en 1910 Fry y MacCarthy, detectará los elementos del impresionismo, el simbolismo y el expresionismo presentes en el híbrido del postimpresionismo recién creado, pero le costará trabajo. Por consiguiente, la confusión en que se vieron sumidos los críticos de Cézanne del siglo XX, las frecuentes contradicciones en que incurrieron al hablar de las intenciones y afinidades del artista, aparecen ya prefiguradas en el uso del término que se le aplica. Esta etiqueta no permite entrever en qué medida Cézanne siguió apreciando la pintura de Monet, Renoir y Pisarro durante su vida artística.

La mayoría de los pintores que le interesaban a Fry se llamaban a sí mismos simbolistas (Gauguin) o bien se habían formado en un entorno simbolista y teorizaban de esa manera (Matisse). La distinción que solía hacer el critico británico entre postimpresionismo e impresionismo recordaba mucho a la que habían establecido los simbolistas entre su arte y el naturalismo impresionista. Fry estaba de acuerdo con Bernard y Denis en que Cézanne dotaba de estructura y diseño a la espontaneidad impresionista. Cézanne, que se había erigido a su pesar en la figura paterna de los simbolistas, se convirtió asimismo en el principal representante del postimpresionismo para Fry. Como su idea del impresionismo no coincidía con la de éste, probablemente el pintor habría declinado tal honor.

Quienes analizaban el conflicto ideológico, la transición histórica o la simple diferencia (como prefiera uno llamarlo) entre uno y otro arte, no podían evitar caer en la ambigüedad. Como ya he señalado antes, los impresionistas compartían muchos valores con los simbolistas, y las diferencias teóricas entre uno y otro grupo se solían exagerar. Es más, tanto el impresionismo como el simbolismo eran corrientes artísticas basadas en la expresión. Ambas se servían de medios técnicos sencillos para expresar una imagen «idealizada» de una experiencia personal, subjetiva y, al mismo tiempo, potencialmente universal, una experiencia caracterizada por su originalidad[5]. Cabe sospechar, entonces, que las distinciones que el nuevo término, «postimpresionismo», tendía a institucionalizar nunca pudieron ser pensadas para funcionar de forma adecuada en un aparato crítico riguroso. En Francia, varios críticos perspicaces observaron que el impresionismo nunca había tenido un carácter tan definido como para dar lugar a una reacción de las mismas características; es decir: un «postimpresionismo» claramente diferenciado[6].

Posiblemente la aportación de Fry a la historia habría sido más valiosa si hubiera optado por la imprecisión y la polémica que suponía la etiqueta descriptiva «expresionista». Al elegir «postimpresionista», complicó sin ser consciente de ello el asunto que más les interesaba a él y a los pintores impresionistas y postimpresionistas a los que estudiaba y admiraba: la búsqueda de la expresión de la emoción y la comunicación expresiva[7]. En realidad, Fry se dio cuenta de que el objetivo de los artistas a los que llamaba postimpresionistas era la expresión; y más de un crítico británico contemporáneo se percató de que Fry había elegido una etiqueta poco

conveniente, dada la naturaleza del arte que le interesaba. Charles Lewis Hind afirmó rotundamente: «Expresionismo es un término más apropiado que postimpresionismo»[8]. A. Clutton-Brock dijo lo mismo, pero con más ingenio: «[A Cézanne, Van Gogh y Gauguin se les podría llamar expresionistas], que es una palabra horrible, pero no tanto como postimpresionistas»[9].

Si la cuestión es la expresión artística (se reconozca explícitamente o no), ¿qué entiende Fry por ella? Tanto él como MacCarthy contraponen expresión a representación . Esta dicotomía constituye el tema central tanto del ensayo incluido en el catálogo de la exposición de 1910, como de varias de las publicaciones del propio Fry, entre ellas, «Essay in Aesthetics» (1909)[10]. Expresión equivale a hallar o descubrir; es decir: a la originalidad de una experiencia personal auténtica. El crítico británico asocia el término a la idea de emoción: sólo se siente y se llega a conocer la emoción si se expresa[11]. De este modo, Fry puede hablar de la emoción especial del artista, de la emoción estética que se transmite a través del diseño formal de una obra. A menudo el contenido de la emoción estética contrasta claramente con el contenido (sea denotativo o connotativo) de la representación; el primero se reconoce al instante, el segundo se transmite. Una representación «exacta», caracterizada por la semejanza, puede ocultar el sentimiento o restarle intensidad; y, a la inversa, la expresión «auténtica» puede deformar la representación. En el ensayo incluido en el catálogo de la exposición postimpresionista, por ejemplo, se puede leer lo siguiente a este respecto:

Al igual que la obra del artista primitivo, los dibujos que hacen los niños poseen a menudo una extraordinaria expresividad. Pero lo que les fascina es descubrir que están adquiriendo una destreza cada vez mayor para crear una semejanza engañosa del objeto propiamente dicho. Si reciben clases de dibujo durante un año, probablemente obtendrán unos resultados sumamente satisfactorios tanto para sí mismos como para sus familiares; pero para el ojo crítico, la expresión original habrá desaparecido por completo de su obra [...]; llega un momento en que el aumento de la destreza para la mera representación empieza a destruir la expresividad del diseño.

Es decir, la representación y la expresión mantienen a menudo una relación inversa: a medida que una aumenta, la otra disminuye. Dada esta formulación, el postimpresionismo se convierte en un arte dotado de un diseño cada vez más expresivo, con lo cual suplanta al arte representativo del impresionismo; el pintor «está preparado para subordinar conscientemente a la expresividad del conjunto su capacidad para representar las partes del cuadro de la forma más verosímil posible»[12]. Si se tiene en cuenta esta dicotomía, el impresionismo queda reducido a una forma artística relativamente limitada basada en la observación minuciosa; los postimpresionistas vuelven a una expresión más pura.

Al principio del ensayo, Fry y MacCarthy señalan que a los pintores de la exposición se les llamaba antes «sintetistas» (etiqueta que recibieron Gauguin y otros simbolistas franceses). A continuación dan una definición de los objetivos de este arte que también cabría aplicar al impresionismo: «En ninguna escuela cuenta más el temperamento de cada individuo [...]; sus métodos permiten a la individualidad del artista encontrar en su obra una expresión propia más completa que a quienes se dedican a representar los objetos de forma literal». A pesar de que esta descripción podría ser válida tanto para los impresionistas como para los simbolistas, Fry y MacCarthy siguen el ejemplo retórico de los simbolistas que deseaban afirmar su propia identidad histórica. Los autores insisten en la existencia de una oposición y un conflicto entre dos escuelas de pensamiento. Afirman que el motivo principal de la disputa [de los «sintetistas»] con los impresionistas es el interés en la expresión personal: los post-impresionistas consideran a los impresionistas demasiado naturalistas»[13].

Fry y MacCarthy no dejan de titubear a lo largo de todo el ensayo, ya que niegan explícitamente la estrecha relación entre el impresionismo y el postimpresionismo para reconocerla a continuación de manera implícita. El tema de la expresión de la emoción lo exponen con bastante sutileza al distinguir entre los dos tipos de expresión que Denis denominaría «subjetivo» y «objetivo»: al igual que los impresionistas, los postimpresionistas expresan el temperamento personal, pero además «expresaban las emociones que despertaban los propios objetos». A fin de «expresar ese significado emocional que las cosas albergan», los postimpresionistas simplifican e incluso «deforman» los objetos que representan. De hecho, el catálogo de la exposición da a entender que al

artista se le presenta un dilema: ha de elegir entre expresar o transmitir una impresión (hallada en una visión subjetiva y, a la vez, naturalista), y expresar un objeto (creado en la transformación que supone plasmar la imagen). La idea resulta difícil de entender, ya que el «objeto» expresado no se encuentra en el exterior, sino que es creado en el mismo acto de expresión artística. Los autores llegan a la conclusión de que los impresionistas estaban demasiado interesados en descubrir y no lo suficiente en crear: «Los impresionistas eran artistas y, consciente o inconscientemente, transformaban sus imitaciones de las apariencias con el propósito de lograr la unidad y la armonía; al ser artistas, estaban obligados a seleccionar y organizar. Pero su actitud receptiva, pasiva, ante las apariencias de las cosas a menudo les impedía plasmar su verdadero significado»[14].

La distinción fundamental que querían establecer Fry y MacCarthy era la misma que había intentado hacer Octave Mirbeau con respecto a Van Gogh y Monet en 1890. Era una base demasiado inestable y no podía tardar en venirse abajo. Mirbeau había escrito que Van Gogh «se negaba a ser absorbido por la naturaleza. Fue él quien la absorbió a ella; la obligó a ceder a su voluntad, a amoldarse a las formas de su pensamiento [...]». Del mismo modo, Mirbeau había insistido en el elemento activo del arte de Monet[15]. Pero, ¿acaso podía un pintor dejar de ser consciente de sí mismo o de pensar en la expresividad de su obra? ¿Era realmente el primer impresionismo tan pasivo e ingenuo como podía hacer pensar la inmediatez de su representación? Nos encontramos ante la posibilidad de que todo el arte se cree de forma activa; y la apariencia del impresionismo no es fruto de una inocencia receptiva, sino de un engaño activo.

* * *

En la primera parte he señalado que, bastante antes de que Fry creara el postimpresionismo y expusiera sus planteamientos teóricos, los simbolistas habían defendido sus ideas desde dos puntos de vista: unas veces afirmaban que el arte de los impresionistas y los naturalistas era demasiado ingenuo o azaroso; otras sostenían lo contrario: el proceso de representación de sus predecesores era demasiado mecánico y premeditado, y carecía de sensibilidad. Para los simbolistas, los impresionistas eran demasiado

subjetivos o demasiado objetivos. Van Gogh, Gauguin y (en menor medida) Seurat eran simbolistas, pero pasaron a ser considerados postimpresionistas cuando Fry acuñó el término. Como estos artistas siempre han formado junto con Cézanne el núcleo del postimpresionismo, los estudios más exhaustivos sobre este movimiento han girado en torno al arte, la teoría y la crítica simbolista. La detallada historia del postimpresionismo de John Rewald constituye una buena crónica de la era simbolista; y la Genesis of Modernism de Sven Loevgren demuestra hábilmente hasta qué punto se identificaban Van Gogh, Gauguin y Seurat con las ideas de las figuras literarias simbolistas[16]. En la actualidad, Cézanne es el único de los postimpresionistas «importantes» que rehúsa la etiqueta simbolista y todo lo relacionado con ésta. Por supuesto, es mayor que los otros tres pintores, pero tiene la misma edad que Redon, quien encaja mucho mejor en la calificación de simbolista.

En su ensayo de 1910, Fry y MacCarthy explican de forma implícita una de las muchas causas por las que se ha producido este desbarajuste en la historia del arte. Aunque a Van Gogh y a Gauguin (y también a Matisse) los definen sin lugar a dudas como creadores plenamente conscientes, a Cézanne lo presentan como a un descubridor[17]. Por muy anti-impresionista que sea, sigue siendo ingenuo. Por otra parte, no se le puede considerar un postimpresionista en toda regla. De este modo pasa a ser una criatura artística, un invento que no se esperaba que fuera a funcionar demasiado bien, el eslabón perdido entre la pasividad y la actividad artística (según la distinción de Fry y MacCarthy), entre quien es «absorbido por la naturaleza» y quien «la [absorbe] a ella» (según la distinción de Mirbeau). Cézanne, que si bien pertenece cronológicamente a la generación impresionista, fue «descubierto» por los simbolistas, parece encarnar la síntesis de todas las cualidades artisticas deseables pero incompatibles, por lo que da pie a afirmaciones muy poco sólidas y a la vez sumamente influyentes en el terreno ideológico. Constituye el «clásico espontáneo» de Denis y el maestro «inconsciente» del formalismo de Fry. Ambos críticos lo describen como una mezcla fluida de descubridor y creador, en la que el elemento «hallazgo» es más básico y viscoso que el de la «creación», lo que permite que aparezca en la superficie de sus cuadros una fina capa «creativa» a modo de «estructura». Pero siempre queda la misma cuestión por resolver: ¿Hasta dónde llegaba esta estructura creativa? ¿Hasta qué punto dominaba el autor su obra?

Fry y MacCarthy consideran a Cézanne el espíritu originario y liberador del postimpresionismo: «Los artistas que más sintieron las limitaciones que les impuso la actitud impresionista con respecto a la naturaleza recurrieron de forma natural a la figura misteriosa y solitaria de Cézanne [...] Cézanne no utilizó conscientemente su nuevo método de expresión para transmitir ideas y emociones»[18]. Es decir, el pintor se convierte en el maestro de una forma de expresión que acabará dominando el postimpresionismo, pero él la emplea sin dominarla. La idea resulta aún más clara en el ensayo de Fry sobre el impresionismo, publicado unos meses más tarde (en mayo de 1911):

En el fondo, los principios [de los postimpresionistas] son diametralmente opuestos a los del impresionismo [...][19] El objetivo de [los impresionistas] era aún puramente representativo [...]; la manera exacta en que acabaron haciendo la transición de un arte totalmente representativo a un arte no representativo y expresivo estará siempre rodeada de misterio, misterio que reside en la extraña e inexplicable originalidad de un genio, a saber: Cézanne. Su obra parece algo hecho de manera casi inconsciente[20].

La «inconsciencia» de Cézanne era, por supuesto, uno de los principales motivos por los que le elogiaba Fry (véanse pp. 197-205); permitía que la acción espontánea del «genio» interviniera en el arte del maestro.

En sus primeros escritos sobre el postimpresionismo, Fry consideraba a Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Matisse sus figuras más representativas. Todos ellos buscan la «expresión» en lugar de la «representación». Cézanne se destaca por ser el pintor cuyo método expresivo sigue siendo «inconsciente». Por tanto, es preciso preguntarse hasta qué punto se diferencia su «postimpresionismo» de lo que cabría ver como una expresión «impresionista» igual de inconsciente del temperamento natural. Denis había evitado el problema (y, hasta cierto punto, Fry también) al aceptar que Cézanne era «clásico» por naturaleza: la expresión directa del temperamento del pintor se traducía espontáneamente en un arte dotado de una armonía y un orden abstractos que presentaba las características visuales que para Fry y otros autores acabarían definiendo el postimpresionismo. Esta expresividad espontánea (al mismo tiempo comunicativa e innovadora) representaba tanto

para Denis como para Fry la esencia de la «originalidad» y la «genialidad» artísticas.

Si Fry hubiera optado por llamar «expresionistas» en vez de postimpresionistas a los pintores desde Cézanne hasta Matisse, quizá podría plantearse hoy el debate sobre la expresión de Cézanne en un contexto menos confuso. El historiador de arte no se vería obligado a mantener una distinción categórica entre el impresionismo y el simbolismo, entre el arte anterior y posterior a Cézanne o, incluso, entre su primera y la última etapa. En vez de hacer hincapié en las dicotomías de estilo, sería preferible emprender un estudio más profundo del propio concepto de expresión artística. Tanto impresionistas (Pissarro, Monet) como simbolistas (Gauguin, Denis) podrían reivindicar a Cézanne (como de hecho hicieron), ya que, en una clasificación más general, aparecería como el maestro de la expresión artística de la corriente «modernista». Matisse, que admiraba a Cézanne más que a cualquier otro artista moderno, dijo de su propio arte: «Lo que persigo ante todo es la expresión [...]: está presente en la disposición entera del cuadro»[21].

Al establecer la diferencia entre el antiguo impresionismo y el nuevo arte francés y salvarla posteriormente con la acomodaticia «inconsciencia» de Cézanne, Fry seguía simplemente los consejos de Maurice Denis y otros miembros de la generación simbolista. A lo largo de las dos décadas anteriores, habían creado una leyenda sobre Cézanne para explicar la presencia y la fuerza del hombre al que sólo unos pocos habían conocido y cuya obra había permanecido en la sombra durante largo tiempo. Tras las contribuciones de Fry, la leyenda siguió creciendo gracias a los «testimonios» de Ambroise Vollard y de Joachim Gasquet, el poeta «naturista» de Aix. Los escritores posteriores tendieron a exagerar aún más que Bernard y Denis las excentricidades de Cézanne y su alejamiento del impresionismo; además tomaron prestadas anécdotas unos de otros, por lo que pareció que la veracidad de ciertos incidentes curiosos se veía confirmada una y otra vez[22]. A pesar del menoscabo que acabó sufriendo el mito de Cézanne como consecuencia de este tipo de endogamia, en sus primeras manifestaciones tuvo una influencia directa en las cuestiones artísticas más importantes del momento. El mito sirvió para arrojar luz no solamente sobre el tardío, aunque enorme éxito de Cézanne, sino también sobre los valores que compartían tanto impresionistas como simbolistas.

Para estudiar la primera fase de la leyenda de Cézanne, me propongo volver al conocido territorio de Maurice Denis y otros simpatizantes de la causa simbolista. Sin embargo, lo hago con la intención de reconstruir la visión estrictamente simbolista de un artista que se veía a sí mismo como impresionista. A pesar de que empleaban lenguajes diferentes en sus descripciones, retrospectivamente, al menos, ambas visiones empiezan a resultar bastante parecidas. Desde una perspectiva histórica, las similitudes son mayores que las diferencias.

Notas al pie

[1] Véase Desmond MacCarthy, «The Art-Quake of 1910», The Listener, 1 de febrero de 1945, p. 124.

[2] Sobre Denis, véase más arriba, parte 2. La publicación más importante de Meier- Graefe fue Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Ein Beitrag zur modernen Ästhetik, 3 vols. (Stuttgart, 1904; edición inglesa: Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics, trad. Florence Simmonds y George W. Chrystal, 2 vols. Londres, 1908]). La obra de Meyer-Riefstahl, al igual que la de Meier-Graefe, fue traducida al inglés; «Vincent van Gogh», trad. H. C. Ferraby, Burlington Magazine, 18 (noviembre y diciembre de 1910), pp. 91-99, 155-162. Meyer-Riefstahl cita a Meier-Graefe como a una autoridad (p. 97); identifica a Cézanne, Seurat, Van Gogh y Gauguin (los cuatro pintores que acabarían siendo considerados los «postimpresionistas» más importantes) como representantes del arte que sucede al impresionismo, y los asocia con el primitivismo, la ingenuidad, el clasicismo y la unión entre la naturaleza y el yo (pp. 91-92).

En su Entwicklungsgeschichte Meier-Graefe desarrolla muchos de los temas que aparecen en las obras de Denis y Fry, así como otras ideas relacionadas con el impresionismo y el simbolismo que se analizan más arriba (partes 1 y 2). Con respecto a las intenciones expresivas de los artistas, Meier-Graefe no establece una distinción tan clara entre el impresionismo y los estilos posteriores como Fry. Hace referencia al doble origen del arte en la naturaleza y el temperamento: la ley artística fundamental es «der Natur, zumal der eigenen Natur zu folgen» (1, p. 130). Al igual que Zola, da a entender que, aunque no transmite «ideas», el arte impresionista es subjetivo; depende del temperamento más que de la naturaleza (1, pp. 151, 154). Meier-Graefe habla de la expresividad del arte de Manet y Cézanne (1, pp. 154, 166). Con respecto a Maillol, aborda el tema del clasicismo «instintivo» y de la oposición entre el arte naïf y el savant (1, pp. 395, 399).

Entre los críticos británicos, R. A. M. Stevenson se aproxima a Meier-Graefe al conceder importancia a la subjectividad de los estilos «impresionistas». Sostiene que una técnica adecuada siempre debe permitir la expresión de la

experiencia personal. Lo ideal es que el «orden decorativo» de un cuadro se corresponda con la atmósfera sentida por el artista impresionista. Véase R. A. M. Stevenson, Velasquez (Londres, 1899), pp. 40-41, 95.

[3] MacCarthy, «The Art-Quake of 1910», p. 124. Cf. Roger Fry, «Retrospect» (1920), Vision and Design (Nueva York, 1956), p. 290.

[4] En un ensayo reciente Alan Bowness desaprovecha la oportunidad de volver a investigar el momento crítico en que la elección terminológica de Fry ocultó sus orígenes. Bowness repite la información proporcionada por Desmond MacCarthy y cita varios pasajes del ensayo de Fry y MacCarthy, pero en él apenas ve otra cosa que una prueba de la «la crisis interna que sufrió el impresionismo o la reacción contra él que se produjo en los años ochenta del siglo XIX». Bowness rechaza la etiqueta propuesta («expresionismo») por considerarla una alternativa insatisfactoria a «postimpresionismo» y, en cuanto al primero, señala únicamente el uso que hace de él Meier-Graefe. Véase Alan Bowness, introducción, Post-Impressionism: Cross-Currents in European Painting (Nueva York, 1979), pp. 9-10. Sobre la supuesta crisis del impresionismo, cf. más arriba, parte 1. Sobre el uso del término «expresionismo», véase Donald E. Gordon, «On the Origin of the Word "Expressionism"», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 29 (1966), pp. 368-385. Las conclusiones de Gordon sobre la importancia del término deberían ser matizadas a la luz de los argumentos que presento en la primera parte.

[5] Sobre el «ideal», véase más arriba parte 1. Fry asociaba la «idealización» a la «deformación» que parecía caracterizar el arte postimpresionista; Roger Fry, «Post Impressionism», Fortnightly Review, 95 (mayo de 1911), pp. 857-858.

[6] Por ejemplo, Gustave Geffroy y Georges Lecomte; véase parte 1.

[7] Véase Fry, «Retrospect», Vision and Design, p. 293: «Lo que siguió teniendo una enorme importancia [en la teoría del arte de Tolstoy] fue la idea de que la obra de arte era [...] la expresión de una emoción sentida por el artista y transmitida al espectador».

[8] Charles Lewis Hind, The Post Impressionists (Londres, 1911), p. 3. Hind afirma que los iniciadores del postimpresionismo fueron Cézanne, Van Gogh y Gauguin, y juzga que Matisse (que «pinta [...] su temperamento») es de los jóvenes el seguidor más importante de todos (pp. 3, 11-12, 46). Asimismo, Hind considera la edición inglesa del Entwicklungsgesebichte de Meier-Graefe un estudio autorizado (p. 31).

[9] A. Glutton-Brock, «The Post-Impressionists», Burlington Magazine, 18 (enero de 1911), p. 216.

[10] Véase Roger Fry, «An Essay in Aesthetics» (1909), Vision and Design, pp. 16-38; «The Grafton Gallery-I», The Nation, 8 (19 de noviembre de 1910), pp. 331-332; «Line as a Means of Expression in Modern Art», Burlington Magazine, 33 (diciembre de 1918), pp. 201-208 y 34 (febrero de 1919), pp. 62-69.

[11] Esta teoría de la expresión, descrita de forma bastante torpe por Fry, es explicada de una manera mucho más pulida y completa en R. G. Collingwood, The Principles of Art (Oxford, 1938).

[12] (Roger Fry y Desmond MacCarthy), «The Post-Impressionists», Manet and the Post- Impressionists (Londres, Grafton Galleries, 1910), p. 12.

[13] Fry/MacCarthy, «The Post-Impressionists», p. 7. Los autores casi contradicen las ideas preliminares cuando escriben dos párrafos más adelante que «los dos grupos tenían una característica en común: la determinación de cada artista de dar expresión a su temperamento» (p. 8).

[14] Fry/MacCarthy, «The Post-Impressionists», pp. 8-9. Cf. Fry, «The Grafton Gallery- I», p. 332. Cf. también Hind (p. 19), quien, aunque probablemente se refiere al argumento de Fry, parece darle al impresionismo un carácter más postimpresionista y menos afín a la representación tradicional: «El arte ortodoxo consiste en pintar la imitación de las cosas [,] el impresionismo en pintar el efecto de las cosas [y] el postimpresionismo en pintar la sensación o efecto psicológico de las cosas. En resumen, la manera antigua era la representación; la nueva, la expresión. Sin embargo, la nueva no es tan nueva ni la antigua tan antigua». En general, Hind no intenta trazar una división clara entre impresionismo y postimpresionismo.

Fry asociaría más tarde la distinción entre representación pasiva y expresión activa a la existente entre reproducción de lo particular y reproducción de lo universal; Roger Fry, «Mr. MacColl and Drawing», Burlington Magazine, 35 (agosto de 1919), p. 85. los principales argumentos con respecto al impresionismo han venido repitiéndose hasta el día de hoy, en perjuicio de una valoración justa de los fines del artista; para un ejemplo reciente de este tipo de razonamiento, véase Bowness, p. 11: «a finales de los años ochenta del siglo XIX [...] la experiencia pasó a ser la razón de ser del arte en detrimento de la apariencia». Cf. las afirmaciones en el mismo sentido de Richard Cork, «A Postmortem on Post-Impressionism», Art in America, 68 (octubre de 1980), p. 91.

[15] Octave Mirbeau, «Vincent van Gogh», L'Echo de París, 31 de marzo de 1891, p. 1; Octave Mirbeau, «Claude Monet», L'Art dais les deux mondes (marzo de 1891), citado en Steven Z. Levine, Monet and His Critics (Nueva York, 1976), p. 118. Cf. más arriba, parte 1, pp. 49-50.

[16] John Rewald, Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin (Nueva York, 1962). Está previsto un segundo volumen que abarque los últimos años del movimiento («de Gauguin a Matisse»). Rewald señala que la «palabra postimpresionismo no es un término muy preciso, aunque sin duda resulta muy práctico» (p. 9). Sven Loevgren, The Genesis of Modernism (Bloomington, 1971).

[17] Según Fry y MacCarthy: «[cuando se encuentra] frente a una escena u objeto [Van Gogh] busca en primer lugar la cualidad que le llamó poderosamente la atención al principio: eso es lo que está decidido a plasmar cueste lo que cueste». De Gauguin, señalan que «decidió a propósito [...] ser un pintor decorativo, pues creía que ésta era la manera más directa de dejar grabada en la imaginación la emoción que quería perpetuar»; «The Post-Impressionists», p. 11.

[18] Fry/MacCarthy, «The Post-Impressionists», pp. 9-10.

[19] Un año antes, antes de «Post-Impressionism», Fry había afirmado que la nueva pintura francesa, a la cual se asociaba a Cézanne, significaba «justo lo contrario al concepto de arte de los impresionistas». Véase su introducción a

Maurice Denis, «Cézanne», Burlington Magazine, 16 (enero de 1910), p. 207.

[20] Fry, «Post Impressionism», Fortnightly Review, p. 866-867.

[21] Henri Matisse, «Notes d'un peintre» (1908), Écrits et propos sur l'art, ed. a cargo de Dominique Fourcade (París, 1972 [edic. cast. cit.]), p. 42.

[22] Vollard, por ejemplo, es la fuente de un comentario a menudo repetido que hizo supuestamente Cézanne acerca de Monet y que cabe interpretar como un gran elogio del artista o bien como un desprecio teñido de cinismo: «Monet no es más que un ojo; pero, ¡Dios mío, menudo ojo!». En un diálogo claramente ficticio publicado más tarde por Gasquet, Cézanne hace una observación muy parecida acerca de Monet. Véase Ambroise Vollard, Paul Cézanne (París, 1914), p. 88; Joachim Gasquet, «Cézanne» (París, 1921), p. 90. Rewald y Reff han puesto en tela de juicio la legitimidad de estos testimonios sobre las actividades y declaraciones de Cézanne. Véase John Rewald, Cézanne, Geffroy et Gasquet suivi de souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche et de lettres inédites (París, 1959), pp. 51-55; Théodore Reff, «Cézanne and Poussin», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 23 (1960), pp. 150-174. Basándose en Vollard y Gasquet, Fry repitió el comentario sobre Monet en su Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927), p. 57.

Capítulo 12

La leyenda de Cézanne

En 1890 Albert Aurier elogió a Vincent van Gogh, entonces bastante poco conocido, por ser un homme isolé, un artista que se había liberado de los intereses materiales de una civilización occidental que necesitaba desesperadamente una renovación espiritual. El arte de Van Gogh había alcanzado la pureza intelectual y emocional del símbolo[1]. En realidad, Cézanne también estaba aislado, tanto en el sentido espiritual, que tan importante consideraba a Aurier, como en su vida cotidiana. Como figura pública, era un hombre extraño y misteriosamente poco comunicativo, el tipo de pintor en torno al cual se crea de inmediato una leyenda que empieza a crecer como si la alimentara una existencia semioculta, pero innegablemente real[2]. John Rewald y otros autores han relatado las principales circunstancias de la biografía del artista. De vez en cuando, aparecen nuevos datos, pero la impresión general que dejó por Cézanne en la crítica y la historia del arte no ha cambiado de manera sustancial en el transcurso de los años[3]. Los primeros especialistas en Cézanne ya tuvieron noticia de los detalles más importantes de la figura pública del pintor. Si la imagen del hombre que ha pasado a la posteridad parece igual de incompleta que muchos de sus cuadros, quizá sea precisamente esta vaguedad lo que ha atraído el interés de las generaciones posteriores de imitadores y admiradores. Los datos sobre el caso Cézanne (o su ausencia) han dado pie a interpretaciones muy diversas e incluso a auténticas invenciones. En 1920 Maurice Denis llegó a afirmar lo siguiente: «Cézanne es un pintor tan complejo y lleno de constrastes que todo el mundo espera de él la confirmación de su sistema. No cabe duda de que sus cuadros y sus ideas piden ser interpretados»[4].

Al aislamiento de Cézanne contribuyeron al menos tres factores relacionados con su vida y su trayectoria artística. En primer lugar, el público no aceptó sus primeras obras; luego tendía a insultar al público y rechazar o ver con desconfianza cualquier atención que se le prestara (lo cual pudo ser causa o

consecuencia de lo anterior)[5]; y, por último, heredó una fortuna y ya no tuvo que utilizar sus cuadros como artículos comerciales[6]. Puede que este factor posea una especial importancia si se tiene en cuenta el carácter no profesional que tenía la empresa en que se embarcó. Por regla general, Cézanne no firmaba ni ponía fecha a sus cuadros, dejaba algunos sin acabar, y a menudo volvía a utilizar telas, con lo que acababa superponiendo imágenes incompatibles. Aunque es posible que la búsqueda que llevó a cabo durante su vida estuviera dotada de un orden y unos principios inherentes, la documentación que existe sobre su obra es caótica.

No es de extrañar que su relación de exposiciones resulte asimismo irregular. Cézanne expuso con los impresionistas en 1874 y 1877, y luego prácticamente desapareció de vista entre los amateurs parisinos hasta finales del año 1895[7]. Gustave Geffroy (amigo, crítico y biógrafo de Monet) describió acertadamente la figura de Cézanne en 1894: «una persona desconocida y a la vez famosa, que apenas se relaciona con el público y es considerada una influencia entre insatisfechos investigadores del arte de la pintura; conocido por pocos, vive en un estricto aislamiento, de pronto aparece y desaparece ante los ojos de sus amigos íntimos»[8]. En marzo de 1895 todavía era posible afirmar que Cézanne era un «desconocido para el público»[9]. En noviembre de aquel año, sin embargo, aparecía ya en las páginas de los periódicos; un marchand lleno de dinamismo, Ambroise Vollard, había organizado una exposición monográfica para presentar al mundo una muestra representativa de unos ciento cincuenta cuadros. La combinación del esfuerzo emprendedor de Vollard y el gran número de rumores y miradas de curiosidad que había concitado el pintor durante los años anteriores le proporcionaron un gran fama[10]. Aunque siguió viviendo aislado del mundo, Cézanne apareció posteriormente en exposiciones importantes como las del Salon des Indépendents y el Salon d’Automne, que permitieron ver sus cuadros todos los años desde 1899 hasta 1906, año en que murió. En 1905 su obra tenía un público tan amplio y era motivo de tantos comentarios que Charles Morice, en un estudio sobre el arte de la época publicado en el Mercure de France, formuló esta sencilla pregunta a la generación más joven de artistas: «¿Qué opinión le merece Cézanne?»[11].

Antes de que Vollard hiciera de ellas un tema de debate periodístico, las peculiaridades del pintor ya eran conocidas por los impresionistas, con

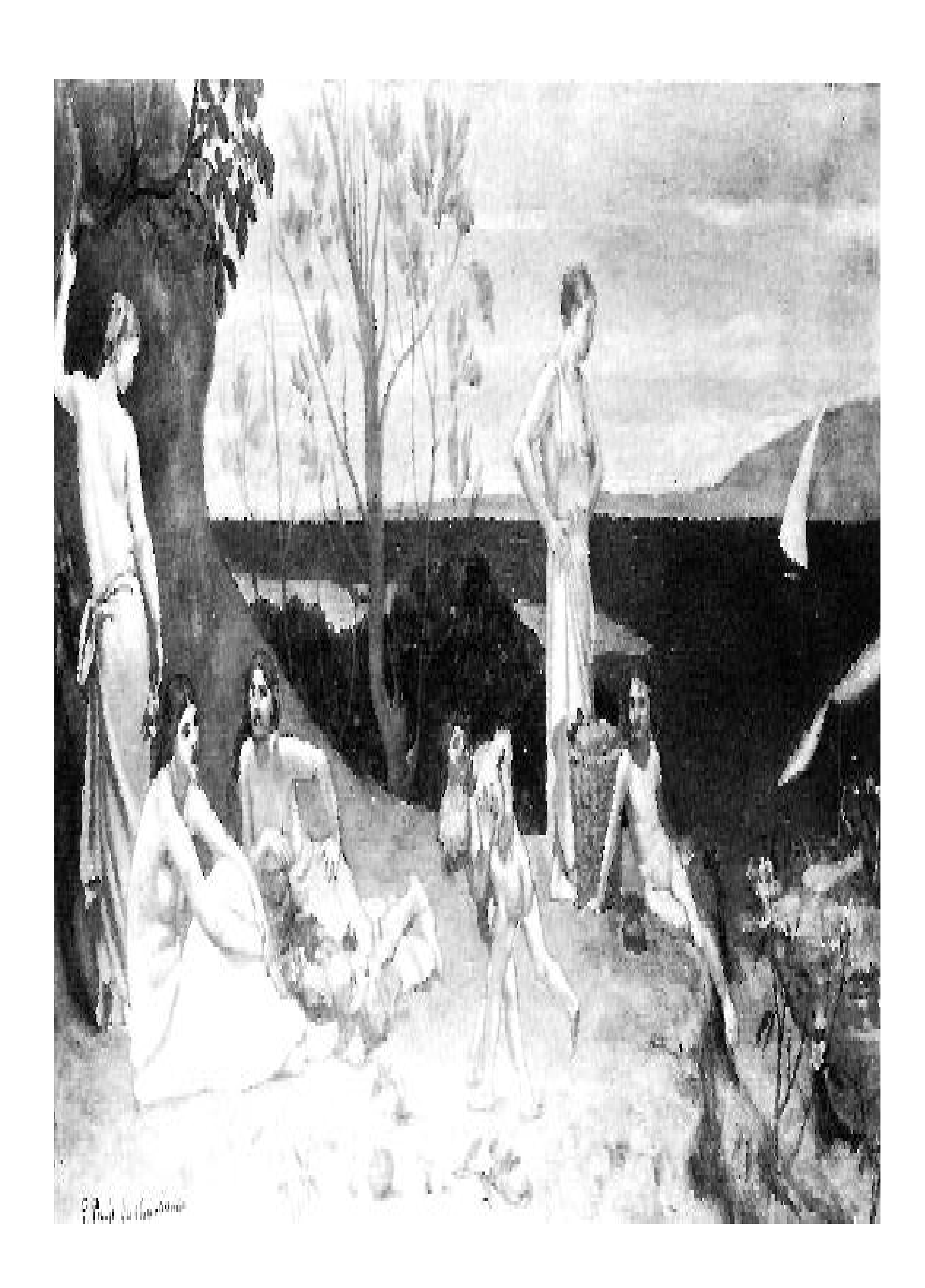
quienes el pintor había trabajado en diversas ocasiones. Por otra parte, los pintores simbolistas habían visto algunas telas suyas expuestas en la pequeña tienda parisina de Julien «Père» Tanguy, a quien Cézanne (al igual que Van Gogh y Gauguin) le daba obras de arte a cambio de pinturas y otros materiales[12]. Gauguin fue el único miembro del incipiente grupo simbolista que llegó a conocer a Cézanne en la primera época. El encuentro se produjo durante el verano de 1881, cuando Gauguin, que tenía una personalidad tan fuerte como la suya, estaba de aprendiz de Pissarro en Pontoise. Allí trabajó junto a Cézanne, el otro «alumno» de Pissarro, y se quedó impresionado de su excentricidad y de su lucha por dar expresión al yo y a la naturaleza. Fue seguramente por aquella época cuando empezó a reunir su pequeña colección de cuadros de Cézanne, la cual consideraba una valiosísima inversión. Llegó a tener cinco o seis, y al menos dos de ellos se los vendió a Tanguy. En algunos estudios de Gauguin aparecen algunos temas de estos cuadros. El pintor empleó para sus propios fines algunos aspectos de la técnica del maestro «solitario» y obtuvo buenos resultados[13]. Según todos los testimonios, esto no sentó bien a Cézanne, sobre todo porque al parecer Gauguin se jactó de haberle robado los secretos de su arte. Al fin y al cabo, Cézanne no sólo era desconfiado y paranoico, sino que pretendía ser el pintor de la «originalidad»[14]. Quizá la documentada antipatía que sentía Cézanne hacia Gauguin y Van Gogh obedeciera al hecho de que tuviese que aceptar el papel de genio mediador y, a su pesar, se viera a obligado a ponerse al servicio de los demás[15].

De hecho, esta idea se aproxima a la imagen que crearon los simbolistas de Cézanne. Según Gauguin (en 1885), el pintor parecía encarnar una especie de misticismo oriental, algo así como un referente que permitiría a los occidentales materialistas adquirir un conocimiento de otro modo inalcanzable[16]. Félix Fénéon, André Mellerio y Émile Bernard se mostraron de acuerdo con Gauguin en asociar a Cézanne con la revelación mística. Ya en 1891 Fénéon habló de la existencia de la tradition Cézanne: la legendaria presencia del artista había dado lugar a la aparición de una serie de devotos seguidores, entre los cuales se encontraban los jóvenes Bernard y Denis[17]. Entre los pintores simbolistas y sus amigos del mundo de la literatura, Cézanne fue rápidamente reconocido como el «precursor» del movimiento, aunque tal vez como un precursor «poco reconocido»[18]. Huelga decir que todo esto sucedió sin la intervención del pintor; de hecho, apenas existen

testimonios relacionados con la importancia que concedía Cézanne a su reputación, y las escasas manifestaciones que hizo acerca de sus logros artísticos fueron bastante modestas[19].

* * *

Si Cézanne tuvo un importante rival para obtener el título de «precursor» del movimiento simbolista (título desdeñado, naturalmente), éste fue Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), famoso por la clara estructura de sus composiciones, que a menudo concebía como decoraciones murales (il. 33). Aunque su trayectoria artística no se caracterizó precisamente por el aislamiento, Puvis tenía algunos otros rasgos en común con Cézanne. En primer lugar, era un «paria» conocido por sus ideas independientes, evitaba las caminos académicos oficiales y había sufrido varios rechazos en sus comienzos[20]. En segundo lugar, su pintura parecía una síntesis ideal de naturaleza y arte, y no estaba limitada ni por la fidelidad a la observación ni por las convenciones académicas. De sus escenas paisajísticas se decía que eran «a la vez reales y estilizadas»[21]. A favor de esta valoración, los críticos aludían una y otra vez al deseo declarado de Puvis de crear un arte «paralelo» a la naturaleza; y el propio Cézanne formuló en una ocasión el propósito general del arte en término semejantes, quizá porque conocía la definición de Puvis[22]. En tercer lugar, Puvis pintaba las figuras humanas con gran sencillez, como si no tuviera conocimientos de anatomía, de una manera ingenua y desmañada incluso; sin embargo, sus composiciones presentaban un orden de lo más convincente[23]. Por último, según el discurso crítico de finales de siglo, Puvis se movía en los mismos círculos que Cézanne: entre pintores primitivos, griegos clásicos, y el maestro clásico francés, Nicolas Poussin[24].



33. Pierre Cécile Puvis de Chavannes, Doux Pays, 1882. New Haven, Yale University Art Gallery. Fundación Mary Gertrude Abbey.

Sin embargo, los simbolistas reconocían que, por muy «clásico» que pudiera ser Puvis, su primitivismo (y la espontaneidad asociada a él) era sólo aparente. Puvis no era naïf, sino claramente savant. Sus espléndidas alegorías, complejas y sofisticadas con relación a sus estudiadas asociaciones, habían sido creadas mediante un proceso muy laborioso de medición, delineado y perfeccionamiento, proceso que al artista le servía para reducir sus figuras a las formas expresivas más simples. Al compararse con Puvis, Gauguin consideró necesario distinguir entre simplicidad clásica y simple primitivismo: «[Puvis] es griego, mientras que yo soy un salvaje, un lobo que anda por el bosque sin collar». El pintor se quejaba de que los críticos solían prestar atención a Puvis porque su simbolismo alegórico era intelectualmente fácil de comprender; el suyo, en cambio, era un simbolismo emocional[25]. Gauguin, el «salvaje», aseguraba que él se relacionaba de manera directa con las formas que presentaba, sin intervención alguna de elementos culturales. La expresividad de su arte tenía un carácter más espontáneo.

Maurice Denis también veía defectos en Puvis, pese a que constituía el mejor ejemplo de los modernos que más elogios habían cosechado. El moderno «clasicismo» de Puvis no podía compararse con el de Poussin por razones relacionadas con la distinción en la que había hecho hincapié Gauguin. Según Denis, Puvis mantenía una división demasiado clara entre la naturaleza exterior que observaba y la imagen idealizada que creaba con ella; es decir, cometía el «error académico» de contraponer «estilo» a «naturaleza»[26]. De hecho, se centraba excesivamente en la «creación», lo cual iba en detrimento del aspecto «hallado» de su arte. Al perder la inocencia, su ingenuidad se volvía premeditada. Para Denis, el clasicismo de Poussin se había formado en un estado más puro que la fallida variedad de Puvis; en el primero, la naturaleza y el estilo se combinaban a la perfección. Aun así, las composiciones de Poussin, como las de Puvis, no eran naïves, sino que revelaban el estilo culto de un creador savant.

Como he señalado antes, Denis afirmaba que tanto el artista culto como el ingenuo podían tener un «estilo» expresivo; es decir: el estilo simbolista, que se basaba en la «correspondencia entre formas y emociones»[27]. En el mejor arte «clásico», la forma y el sentimiento se unían de la misma manera que el estilo y la naturaleza. Apoyándose en esta idea, Denis pensó que era más natural comparar a Poussin con Cézanne que con Puvis. De ahí que, en 1905 y 1907, Denis honrara a Cézanne nombrándolo el Poussin moderno[28]. Resulta significativo que ya hubiera relacionado a Gauguin con la norma establecida por Poussin, y de una manera que parecía reforzar la imagen que aquél había creado al comparar su estilo primitivo con el de Puvis. Denis elogió a Gauguin (tras su muerte, en 1903) por ser «un Poussin sin cultura clásica»[29]. Denis insistió en esta identificación al afirmar que Gauguin era un Poussin «para nuestra época corrupta», un pintor que nunca había ido a Roma a estudiar a los antiguos, pero que, en cambio, había descubierto una tradición artística legítima en las formas primitivas de la escultura de Bretaña y Oceanía, así como en las imágenes de unas xilografías toscas y anónimas[30]. El gran logro de Gauguin fue recuperar la ingenuidad y la sinceridad de lo primitivo, en lugar de quedarse con unas cuantas peculiaridades estilísticas superficiales. La analogía resulta evidente: si Poussin se inspiró en lo «clásico», Gauguin se inspiró en lo «primitivo». Ninguno de los dos estudiaba sus cuadros de forma «académica»; ambos recuperaban la verdadera esencia de sus fuentes. Para Denis y otros, la dicotomía entre lo primitivo y lo clásico (quizá encarnada por Poussin y Gauguin) podía servir de sistema de clasificación para casi todo el arte auténticamente original y expresivo: el «primitivismo» caracterizaría al arte ingenuo, y el «clasicismo», al arte basado en principios teóricos, el mejor de la tradición que había degenerado a manos de los maestros «académicos» convencionales. En consecuencia, la categoría de primitivo era bastante amplia. Abarcaba no sólo a los artistas del antiguo Oriente y las sociedades contemporáneas no occidentales, sino también a los pertenecientes a las primeras etapas de desarrollo de varios estilos de Occidente (los griegos antiguos y los italianos anteriores a Rafael) y cualquier artista de provincias o que trabajara antes de la aparición de las escuelas nacionales[31].

Por muy amplia que fuera su base, las tradiciones de los primitivos y los clásicos no agotaban los posibles orígenes de los estilos artísticos legítimos. Había que contar también con el «doble origen» de la naturaleza y el yo (la

experiencia directa de la naturaleza, que los impresionistas se habían apropiado hasta convertirla casi en un «método»). Al ser considerado el «Poussin del impresionismo», el Poussin de la experiencia de la naturaleza, Cézanne completaba el sistema de clasificación de Denis, pues formaba parte del triunvirato de artistas auténticos: el Poussin clásico, el Gauguin primitivo y el Cézanne natural .

Ahora bien, si Cézanne era la reencarnación moderna de Poussin, quizá se perdiese algo en el proceso de regeneración. Al igual que en el caso de Gauguin, daba la impresión de que Cézanne carecía del estilo refinado de Poussin. Al estilo de las composiciones de bañistas Denis lo llamó gauchement Poussinesque . Eran cuadros desmañados[32]. Al igual que otros críticos, Denis concedía al concepto de gaucherie (incorrección, desmaña, deformación, ingenuidad) casi tanta importancia como a la idea de estilo. Puede que el estilo de Cézanne fuera de lo más puro, pero siempre iba a unido a una desmaña que ponía de manifiesto su enorme originalidad y sinceridad. El artista se esforzaba tanto por expresar sus sensaciones y rechazar toda formula convencional que su plasmación de la naturaleza llegó a presentar el mismo grado de deformación y desmaña que la de los primitivos[33]. De hecho, la leyenda de Cézanne siempre se asocia a las características primitivas de su pintura[34]. Sin embargo, resulta evidente que ni su naturalismo ni su primitivismo impidieron que se le considerara un clásico; y ello a pesar de que Denis había afirmado rotundamente que el estilo clásico de los antiguos «no era nada desmañado»[35]. Quizá el triunvirato formado por el Poussin clásico, el Gauguin primitivo y el Cézanne natural no fuera necesario en realidad, pues el misterioso hombre de Aix representaba a los tres y todo lo que exigía la historia del arte: por muy reacio que fuera a aceptar el papel, Cézanne acabó convirtiéndose en un César.

* * *

Gauguin, Denis y otros contemporáneos suyos crearon la imagen de Cézanne como inspirador del simbolismo, un inspirador primitivo y clásico, aunque desmañado. ¿Qué vieron exactamente en la pintura de Cézanne los primeros observadores de su obra? ¿Cuál es la prueba de su gaucherie, por

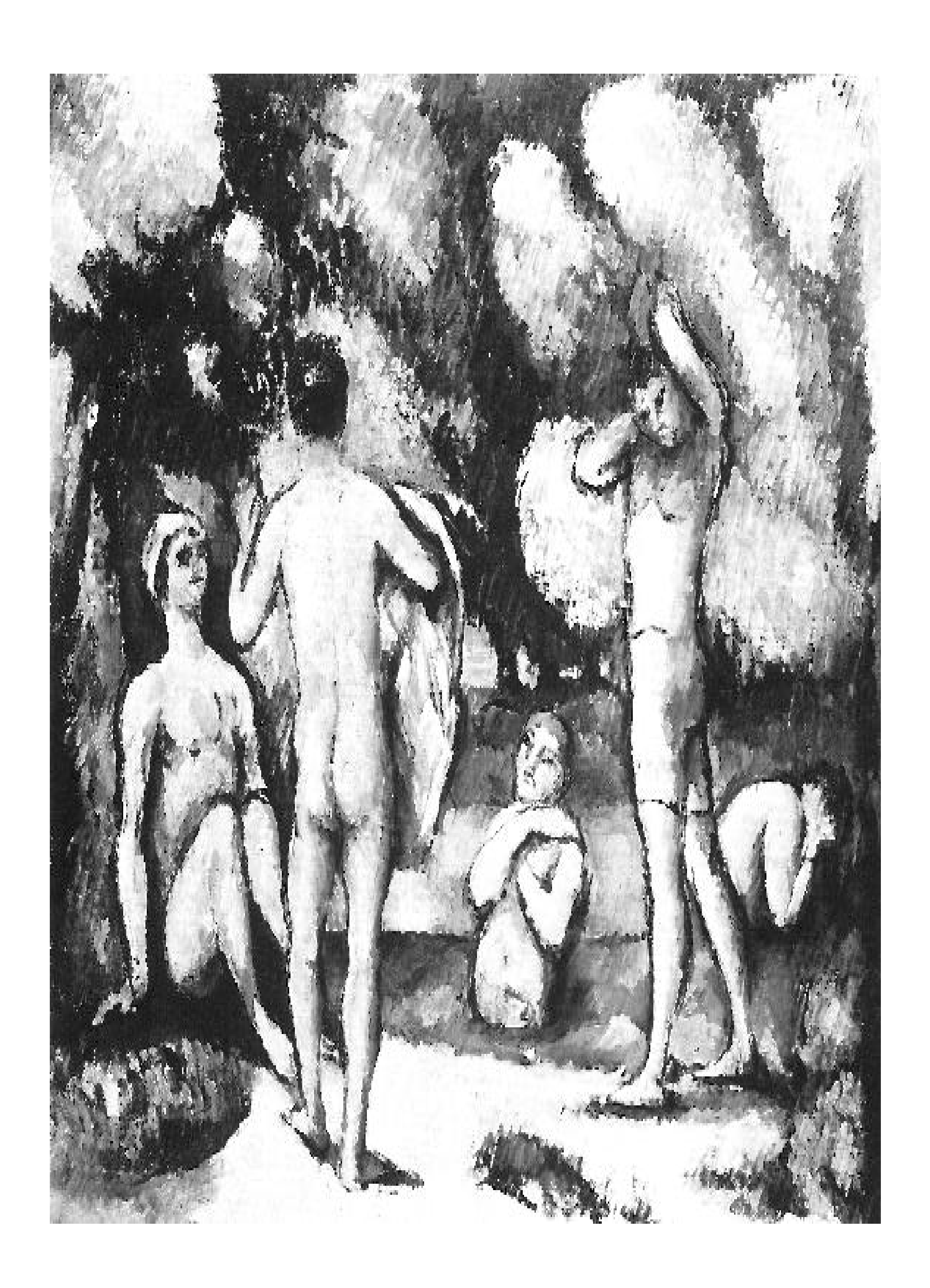
ejemplo? En uno de sus momentos de ingenuidad, Van Gogh habló de lo «torpe que es el toque [de Cézanne] en algunos de sus estudios» y atribuyó esta desmaña al hecho de que trabajaba al aire libre, «cuando soplaba el mistral»[36]. El novelista y crítico Joris Karl Huysmans mencionó las líneas deformadas de los bañistas del artista («des lignes insanes»); Denis hizo la misma observación («des proportions inimaginables»)[37].

Estos dos elementos del estilo de Cézanne, la pincelada o «toque» acusado (el término técnico es facture) y el extraño trazado de las líneas son evidentes en obras como los Bañistas (Cinco hombres) (il. 34) y las Trois Baigneuses (il. 35), probablemente de principios de la década de los ochenta. La «desmaña» de estos estudios pictóricos resulta especialmente patente si los comparamos con una obra más refinada realizada por aquella misma época, las Bañistas de Bouguereau (1884; il. 4). La comparación yuxtapone obras de muy distinta naturaleza: por un lado tenemos los estudios, que (aunque terminados) probablemente no fueron hechos para ser expuestos; y, por otro, el proyecto a gran escala de un miembro de la Académie des Beaux-Arts que exponía con frecuencia. Sin embargo, la obra «acabada» de Bouguereau proporcionó en cierto modo los criterios para evaluar las esquemáticas pinturas de Cézanne, pues sus contemporáneos lo tuvieron siempre por un naturalista académico, un maestro del oficio y un maestro de la imitación de los efectos naturales. Además, se pensaba que sus temas (al igual que los de Cézanne) resultaban a menudo poco claros y carentes de contenido poético[38]. Si el arte de Cézanne parecía tosco y deformado, aún lo parecía más si se tenía en cuenta el criterio aceptado de refinamiento naturalista que representaba la pintura de Bouguereau. Según Geffroy y Bernard, el mismo Cézanne identificaba la aprobación de público con el hecho de ser aceptado en el círculo del maestro académico[39].

La facture de los Cinco hombres y las Trois Baigneuses de Cézanne se caracteriza por unas pinceladas paralelas muy acusadas. A veces puede dar la impresión de que indican los elementos del plano de una compleja forma volumétrica o incluso cada una de las hojas de un árbol, pero casi siempre parecen una abstracción, una pauta poco rígida que articula la superficie pictórica mediante el color. Se diría que las pinceladas han sido aplicadas apresuradamente: dan a las imágenes un aspecto esquemático e inacabado. Las pautas de color son bruscas; no se aplican tonos de transición entre las yuxtaposiciones de, por ejemplo, verde claro y verde oscuro, verde y ocre, o

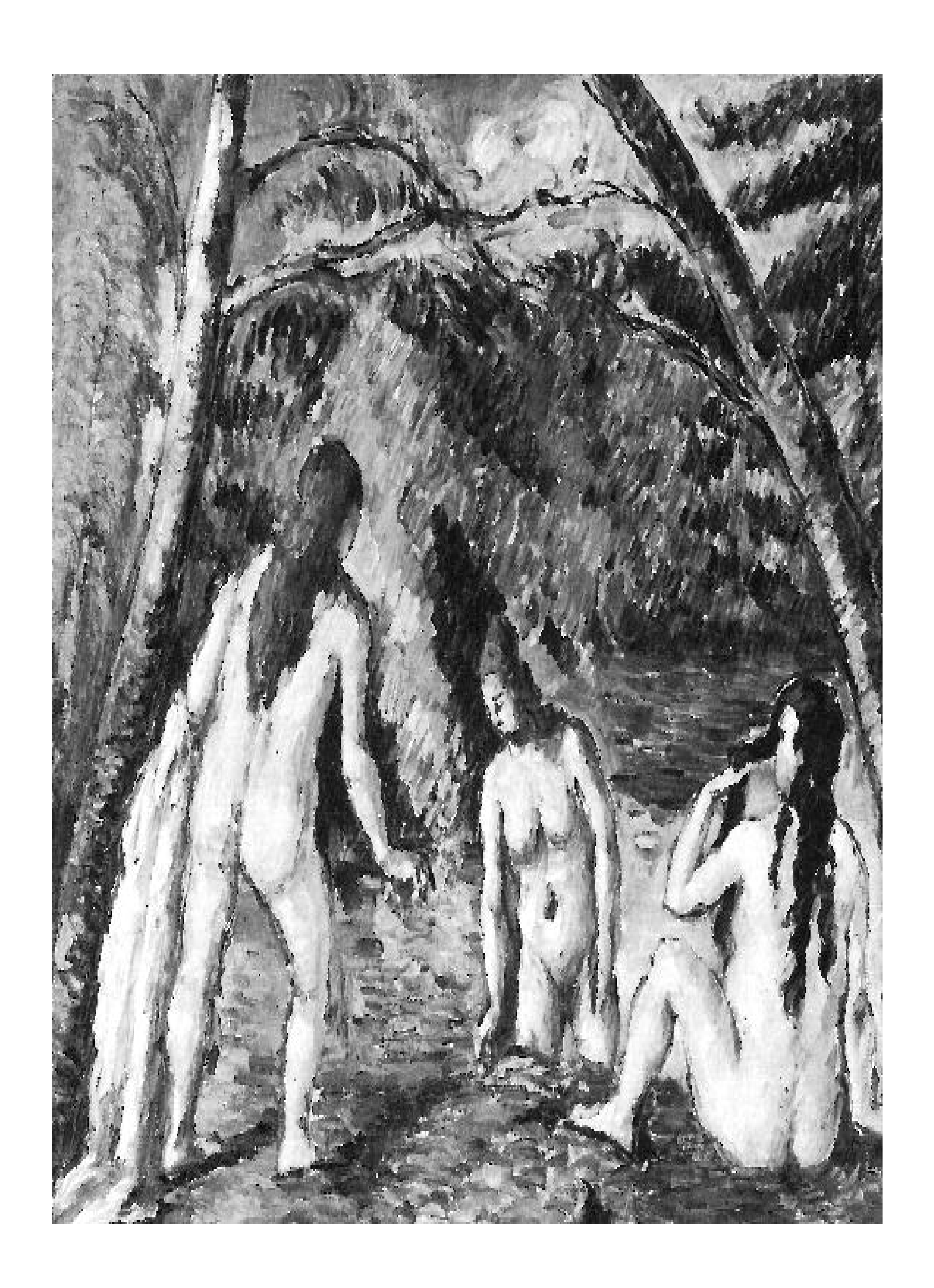
amarillo verdoso y azul pálido. En cambio, las pinceladas y los colores de Bouguereau son un modelo de sutileza. El pintor disimula en gran medida la presencia de la pincelada aislada y emplea un sistema tradicional de modelado. Es decir, pasa de la luz a la sombra o de un color a otro de forma paulatina; los tonos de transición eliminan cualquier cambio inesperado de valor o color.

Las composiciones de bañistas de Cézanne presentan, además, los múltiples contornos abocetados que tantos problemas plantearon a Denis y a otros[40]. Las figuras parecen dibujadas de una manera tosca y la anatomía no está muy bien definida. En los Cinco hombres del Detroit Institute of Arts, por ejemplo, la figura sentada a la izquierda del cuadro presenta unas proporciones extrañas: el cuello es largo y ancho, la cabeza, pequeña, y las piernas se estrechan de tal manera que parecen las de un tullido. Es más, da la impresión de que en algunas partes el follaje del segundo plano va a vulnerar la integridad física de las figuras del primer plano, pues se superpone a su contorno. En cambio, por insulsas que parezcan, las bañistas de Bouguereau presentan un estilo pictórico más convincente en cuanto formas volumétricas ilusorias. No es de extrañar, por tanto, que, comparado con el de Bouguereau, el arte de Cézanne pareciera desmañado: gauche .



34. Paul Cézanne, Bañistas (Cinco hombres), circa 1881-1884. Por gentileza del Detroit Institute of Arts, legado de Robert H. Tannahill.

Sin embargo, los artistas y críticos que estudiaron este arte desmañado, los pocos que en los años ochenta y noventa escribieron largo y tendido sobre Cézanne, lo elogiaron en general. De hecho, en esta época lo normal era pensar que lo burdo, tosco o deformado estaba dotado de una mayor sinceridad expresiva que lo refinado[41]. Evidentemente, Maurice Denis relacionaba la gaucherie de Cézanne con su originalidad y su sinceridad[42]. Anteriormente, cuando Gustave Geffroy escribió la reseña de la primera exposición monográfica sobre Cézanne, justificó «la desmaña, la falta de perspectiva y equilibrio, y el aspecto «inacabado» de los cuadros», pues le descubrían a un «observador escrupuloso, parecido a un primitivo, [que está] profundamente interesado en la verdad»[43]. En 1899, Georges Lecomte escribió que las gaucheries de Cézanne «eran una muestra de [su] gran sinceridad [...] Muestra la torpeza y las imperfecciones de un auténtico primitivo»[44].



35. Paul Cézanne, Trois Baigneuses, circa 1881-1882. París, Musée du Petit Palais. Fotografía por gentileza de Giraudon.

Aparte de la extraña manera en que Cézanne plasmaba las figuras, había otros motivos para calificar sus pinturas de deformes o desmañadas: no presentaban ningún tipo de espacio ilusorio; parecían planas. En su ensayo de 1899, Lecomte hizo hincapié en esta ausencia de ilusión espacial; apreciaba las armonías que creaban los «tonos sencillos y planos», pero le sorprendía que Cézanne no fuera capaz de distinguir los varios grados de profundidad de un paisaje[45]. Si hubiera visto los Cinco hombres, es probable que Lecomte hubiera formulado precisamente esta objeción, y es que la parte inferior del paisaje consta de cuatro franjas horizontales de color –amarillo anaranjado pálido (u ocre), verde azulado, amarillo anaranjado y verde– que representan un arroyo (verde azulado), la orilla arenosa (amarillo anaranjado) y un prado a lo lejos (verde). La intensidad de los colores apenas varía, ya que no desempeña la función de indicar la distancia espacial. Además, las franjas horizontales son casi igual de anchas y tienen una facture muy parecida; esta uniformidad no crea ninguna ilusión de desplazamiento espacial. Tras observar este tipo de características, Denis (al igual que Lecomte) llegó a la conclusión de que el color del artista carecía de una verdadera gradación de valor (claroscuro), por lo que los «planos de perspectiva desaparecen». Para Denis, el efecto era comparable al que producía el color plano de simbolistas como Gauguin y Bernard[46].

Como de costumbre, Denis asociaba este apartamiento de las normas que configuraban la técnica convencional al clasicismo y, especialmente, al primitivismo. El concepto histórico de lo primitivo aparecía en un esquema suyo análogo a la teoría de lo naïf y lo savant de Bernard. Básicamente, entendía toda evolución artística como una transición de lo primitivo a lo clásico[47]. Es más, según Denis, el arte podía llegar a superar lo clásico, y a menudo lo hacía, pero este movimiento no constituía un avance favorable; al contrario, representaba una degeneración, pues suponía retroceder de una conciencia del conocimiento universal a una dependencia de las fórmulas «académicas» convencionales. En un periodo marcado por el predominio del academicismo, en una época de clasicismo degradadado, una vuelta a lo

primitivo podía resultar enriquecedora; de ahí que Denis apreciara tanto a Gauguin como a Cézanne.

Para Denis, un primitivo se distingue no sólo por su ingenua gaucherie, sino por su forma general de visualizar; sus representaciones vienen determinadas por la idea que tiene de cada objeto por separado más que por un sistema coherente de organización de datos visuales. Dicho de otro modo, representa la realidad que conoce, no la apariencia de lo que ve . El primitivo no sabe lo que es una estética perfeccionada (asociada tanto al gusto personal como a la convención artística); para él las cosas son algo totalmente externo, incluso sus propios «objetos» artísticos. Al pintar una superficie, crea un objeto concreto y no una ilusión sensorial. Denis formuló su idea de lo primitivo, lo clásico y lo académico del siguiente modo:

Un primitivo siempre ve la naturaleza igual que un salvaje; aprecia el carácter de las cosas más que su belleza [...] Prefiere la realidad a la apariencia de la realidad [y] hace que la imagen de las cosas coincida con la idea que tiene de ellas [...]

El equilibrio entre el sentido de lo Bello y el amor a la Realidad da lugar a la superioridad de lo clásico [...]

Semejante perfección dura poco. Las academias no tardan en perder el sentido de la realidad y repiten las fórmulas de los maestros. La gaucherie desaparece junto con la conciencia de los objetos. El arte griego [clásico] se acaba convirtiendo en academicismo, y el [convencional] en un arte pintoresco [...]

Aunque quizá se trate de una de sus definiciones más confusas, Denis ofrece la siguiente explicación de la idea que tiene un primitivo de la perspectiva y la ilusión espacial: «Por medio del intelecto, el primitivo tiene conocimiento de que los objetos son entidades distintas a su persona; siempre los ordena en el mismo plano, el plano de su conocimiento consciente [connaissance]». Denis contrapone el conocimiento conceptual (ingenuo) a los datos visuales que recibe el ojo (culto). La «perspectiva» de los primitivos coloca un objeto al lado de otro en lugar de emplear complejos recursos de representación

como la superposición, la disminución de la escala o la graduación de luz y color[48].

Por tanto, según Denis, el mundo de los primitivos, al igual que el de los cuadros de Cézanne, no crea una ilusión de profundidad; resulta plano. Denis repitió su idea fundamental sobre la gaucherie de los primitivos (1904) en una nota a pie de página incluida en su ensayo sobre Cézanne (1907) y se sirvió de esta referencia para explicar su aprecio por la «sinceridad» de las deformaciones del pintor[49]. Para Denis, tanto la falta de profundidad como otras deformaciones de Cézanne están relacionadas con la visión primitiva, que se caracteriza por una conceptualizacón sencilla.

Al igual que en el siglo XIX, en la actualidad se suele asociar el color plano y sin modelar al «simbolismo» de corte primitivista que Denis relacionaba con Cézanne; y es que este color no parece pertenecer a la naturaleza, sino al intelecto y a los sistemas de signos creados por el hombre[50]. Aun así, para el público del siglo XIX, la superficie pictórica «plana» de Cézanne indicaba también algo muy natural: era «atmosférica»; la atmósfera, en pintura, podía ser plana; es decir: se podía representar con una intensidad tonal uniforme y evitando la gradación de valor. Como se pensaba que la atmósfera (o lo que Cézanne llamaba la «envoltura», la iluminación envolvente[51]) era el aspecto más general de la visión personal de la naturaleza, también era considerada la sensación visual primigenia, el efecto más directo y espontáneo que cabía observar. Como tal, la atmósfera era «original» y representaba la forma de expresión del individuo. En suma, el efecto atmosférico constituía la impresión del pintor[52]. Para su representación pictórica, el efecto atmosférico exigía una técnica de la originalidad y, en el caso concreto de Cézanne, el uso de una serie de colores vivos de intensidad uniforme y, de forma concomitante, la eliminación de los valores de claroscuro. Ya he señalado antes que Cézanne evitaba la «composición» jerárquica convencional para poder descubrir (¿crear?) tanto un estilo propio como la naturaleza que percibía[53]. Por tanto, es posible que la «falta de profundidad» que Denis asociaba a la conceptualización primitiva fuera para Cézanne y sus contemporáneos resultado de la percepción directa de las apariencias.

Cuando Denis hablaba de la visión de los primitivos, la contraponía a la de los artistas modernos que se habían vuelto académicos y veían la naturaleza sin originalidad, «según las convenciones establecidas por los maestros, es

decir [...]: con la mirada de los demás». Denis sostenía que incluso la obra de un pintor independiente como Manet podía ser calificada de «pintoresca», pues estaba más condicionada por unas preocupaciones estéticas preconcebidas que por una experiencia emocional intensa[54]. Sin embargo, a otro observador de la época los cuadros de Manet le producían una impresión distinta; en 1882, Georges Lecomte se fijó en la atmósfera plana del cuadro y, basándose en esta observación, llegó a la conclusión de que el pintor era «original»: pintaba solamente lo que veía, rechazaba toda técnica convencional, y (en clara contraposición a lo que Denis afirmaría después) no se había visto influido por la percepción de la realidad de los demás. Lecomte comenzaba su razonamiento comentando un retrato del artista en el que «una luz uniforme se extiende por todo el lienzo». A continuación decía:

La originalidad de la interpretación [de Manet], [su] preocupación por la verdad, [le] llevaba a representar objetos naturales y escenas campestres de acuerdo con la sensación exacta que le producían. Tanto en sus estudios de paisajes como en todos los demás, al negarse a someter su talento a los procedimientos convencionales y su visión a la de los demás, logró representar de forma natural el mundo exterior envuelto en su verdadera atmósfera .

Como ya he señalado antes, esta «atmósfera» es descrita como «una luz uniforme [que] se extiende por todo el lienzo». Aparece cuando se suprime la diferenciación del claroscuro, algo que en Manet da lugar a la práctica desaparición de la distinción habitual entre la figura del primer plano y el espacio del segundo término. En consecuencia, la «atmósfera» es (pictóricamente) plana[55].

Volviendo a los Cinco hombres de Cézanne, podemos observar el mismo efecto general que Lecomte (y muchos otros) vieron en Manet y al que tanta importancia concedieron: los elementos del primer y el segundo plano están representados con una facture y un color parecidos. Esta uniformidad confiere al plano espacial una aparente unidad (es decir, falta de profundidad) y sugiere una atmósfera natural percibida de forma inmediata[56]. Ni que decir tiene que este efecto es típico de la pintura impresionista, y así lo señalaron los críticos del momento[57]. De acuerdo con

la idea del efecto atmósférico que apenas diferenciaba entre figura y fondo, los primeros en fijarse en la pintura de Cézanne la describían a menudo como un tapiz de vivos colores; aludían al campo uniforme de colores fuertes y a la falta de profundidad que esto comportaba. El propio Lecomte escribió en 1899: «A menudo los estudios de la naturaleza [que hace Cézanne] carecen de profundidad. Parecen un tapiz suntuoso sin espacio al fondo [sans lointain]»[58].

Por tanto, la técnica aparentemente sin pulir de Cézanne, (su gaucherie) dio lugar a dos tipos de interpretaciones: coincidía tanto con la «falta de profundidad» conceptual de los simbolistas como con la «falta de profundidad» de la atmósfera percibida al instante de los impresionistas[59]. La visión de Cézanne podía ser «primitiva» en dos sentidos, ya que hacía pensar tanto en una idea ingenua de los objetos artísticos como en una fidelidad a las impresiones originarias. Se viera como se viese, su arte se había liberado del «arte», de la convención académica. Lecomte se fijó en la feliz ambigüedad del estilo de Cézanne; seguramente sea él quien ha hecho el comentario más perspicaz sobre la importante posición que ocupaba el pintor:

En la heroica época del naturalismo, estas gaucheries fueron enormemente apreciadas. En la revolución contra lo convencional se acabaron confundiendo leyes de lógica [pictórica] necesarias con absurdas fórmulas académicas. Como reacción contra el correcto, aunque tedioso, academicismo, a Cézanne se le permitió más que a nadie cometer errores sin saberlo, errores que el pintor [experto] habría sabido evitar perfectamente [...]

[Unos años después, a los simbolistas] les dejó fascinados sobre todo la ausencia de profundidad [absence de profondeur] [de la pintura de Cézanne]. Esta técnica hizo escuela [Cela fit école]. Como estaba de moda restablecer de forma sistemática las características ingenuas de los primitivos, Cézanne fue recibido como un precursor. Se le admiraba por las imperfecciones (que él trataba de evitar a toda costa), como si hubiera incurrido en ellas a propósito. De ahí que, durante dos etapas seguidas [de la historia] del arte, Cézanne tuviera la extraña suerte de ser elogiado no tanto por sus [buenas] cualidades como por sus errores[60].

Que Lecomte pensara que la técnica de Cézanne presentaba auténticos puntos débiles (y no simples peculiaridades) no resta valor a su opinión como crítico. Del mismo modo que había descubierto un vínculo esencial entre el impresionismo y el simbolismo, Lecomte se dio cuenta de que el estilo hacía de Cézanne un pintor aceptable tanto para los impresionistas como para los simbolistas[61].

Durante los años siguientes a la muerte del pintor, la «leyenda de Cézanne» sólo dio pábulo al elemento simbolista de la dicotomía; el elemento impresionista desapareció al surgir el concepto de «postimpresionismo». A pesar de sus protestas, el artista «aislado» fue incluido en la generación simbolista. En un pasaje del monográfico que escribió en 1927 sobre el pintor, Roger Fry calificó el carácter formal de la obra madura de Cézanne de primitivo y plano. No asoció estas características ni al interés en la «atmósfera» ni al impresionismo. Al contrario: al igual que había hecho Maurice Denis, Fry se basó en el clasicismo de Poussin:

Todas las personas y todos los objetos aparecen ante nuestros ojos de la forma más simple y primitiva; en lugar de buscar un paisaje con una perspectiva en diagonal o movimientos que se cruzan y entrelazan, [Cézanne] acepta planos paralelos a la superficie del cuadro y logra la profundidad del espacio pictórico sirviéndose de métodos distintos y sumamente originales. Quizá sea justo decir que, en el momento culminante de su evolución, Cézanne redescubre la tradición de Poussin [...] el fundador del paisaje francés[62].

Entre los aspectos de su mito que han dado a Cézanne un lugar en la historia del arte moderno, uno de los que se repite con más frecuencia es su relación con Poussin. ¿Qué significaba para Cézanne ser un Poussin moderno? Esta pregunta ya ha sido respondida en buena medida, pero todavía queda mucho por decir: gracias a su leyenda, Poussin, «el fundador del paisaje francés», seguía teniendo plena vigencia en el siglo XIX.

Notas al pie

[1] Véase Albert Aurier, «Les Isolés: Vincent van Gogh» (1890-9182), «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin» (1891), «Essai sur une nouvelle méthode de critique» (1892), Œuvres posthumes (París, 1893), pp. 262-263, 216, 202. Sobre el corriente tema de la degeneración de la sociedad occidental moderna, cf., p. ej., Victor de Laprade, Le Sentiment de la nature chez les modernes (París, 1868), pp. 483-488.

[2] En una nota a Geffroy (23 de noviembre de 1894), Monet decía que Cézanne se mostraba «si singulier, si craintif de voir de nouveaux visages»; para esto y un breve resumen del encuentro de Cézanne con Rodin, Clemenceau y otros durante su visita con Monet, véase Daniel Wildenstein, Claude Monet, Biographie et catalogue raisonné, 3 vols. (Lausana, 1974-1979), 3, p. 60, 278. Durante sus últimos años en Aix, Cézanne recibió las visitas de muchos admiradores jóvenes; casi todos repararon en sus rarezas. Jean Royère lo vio nervioso e inquieto, y a Léo Larguier le pareció un tanto paranoico. Véase Jean Royère, «Sur Paul Cézanne», La Phalange, 1 (15 de noviembre de 1906), p. 378; Léo Larguier, «Journal des revues», Antée (Brujas) 2 (1 de enero de 1907), p. 870. Es posible que previamente Cézanne sirviera de inspiración para la creación Marsabiel y Maillobert, los extraños personajes de los relatos de Edmond Duranty «Le Peintre Marsabiel» (1867) y «Le Peintre Louis Martin» (1872); véase Marcel Crouzet, Un Méconnu du realisme: Duranty (París, 1964), pp. 245-247. También es posible que Cézanne fuera el modelo para el personaje de «Paul Seguin» (sic); véase Mario Petrone, «“La Double Vue de Louis Séguin” de Duranty» Gazette des beaux-arts, 88 (diciembre de 1976), pp. 235-239.

[3] Las fuentes de información habituales para Cézanne son John Rewald, Paul Cézanne: A Biography (Nueva York, 1968; versión ampliada de la obra titulada Cézanne et Zola (París, 1936]); y Lionello Venturi, Cézanne, son art, son œuvre, 2 vols. (París, 1936). En John Rewald, ed. Paul Cézanne, correspondance (París, 1937; ed. ampliada: París, 1978 [trad. cast. cit.]) se proporciona una documentación fundamental.

[4] Maurice Denis, «L'Influence de Cèzanne» (1920). Nouvelles Théories, sur l'art moderne, sur l'art sacré: 1914-1921 (París, 1922), p. 118.

[5] A este respecto, véanse las numerosas e interesantes observaciones que hace John Rewald en su Cézanne, Gefroy et Gasquet suivi de souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche et de lettres inédites (París, 1959), pp. 9-55.

[6] Hasta la muerte de su padre en 1886. Cézanne se mantuvo con una renta limitada y pasó con frecuencia graves apuros; aun así, no parece que concibiera nunca su arte como un medio para adquirir seguridad económica.

[7] Las escasas apariciones públicas de Cézanne durante el periodo que va de 1877 a 1895 no tuvieron mayor trascendencia. Por intercesión de Antoine Guillemet, expuso un retrato en el Salón de 1882 (Rewald, Paul Cézanne, p. 133). Prácticamente no fue objeto de ningún comentario, pero un crítico exhaustivo señaló brevemente que su cuadro revelaba a «un coloriste dans l'avenir»; Théodore Véron, Dictionnaire Véron, Salon de 1882 (París, 1882), p. 113. De nuevo, en 1889, un amigo influyente intercedió por Cézanne, y una obra suya fue expuesta en la Exposition Universelle de París. Cézanne también expuso tres cuadros en Bruselas en 1890 invitado por el grupo «Les XX».

[8] Gustave Geffroy, «Paul Cézanne» (1894), La Vie artistique, 8 vols. (París, 1892-1903), 3, p. 249.

[9] Camille Mauclair, «Destinées de la peinture française», La Nouvelle Revue, 93 (marzo de 1895), p. 372.

[10] En sus memorias, Camille Mauclair trató de acabar con el mito de Cézanne afirmando que el éxito del artista obedecía casi por completo a las maquinaciones de los marchands; Camille Mauclair, Servitude et grandeur littéraires (París, 1922), pp. 186-189.

[11] Charles Morice, «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques», Mercure de France, 56 (1 de agosto de 1905), p. 349. Sobre el continuado aislamiento de Cézanne tras alcanzar la fama, véase Émile Bernard, «Paul Cézanne», L'Occident, 6 (julio de 1904), p. 20; Charles Morice, «Paul Cézanne», Mercure de France, 65 (15 de febrero de 1907), pp. 577-579.

[12] Para la valoración simbolista de las actividades de Tanguy, véase Émile Bernard, «Julien Tanguy dit le "Père Tanguy"» Mercure de France, 76 (16 de diciembre de 1908), pp. 600-616. Para una descripción de los negocios de Tanguy con Cézanne, véanse Wayne V. Andersen, «Cézanne, Tanguy, Chocquet», Art Bulletin, 49 (junio de 1967), p. 137; y Merete Bodelsen, «Early Impressionist Sales 1874-1894 in the Light of Some Unpublished "Procès-verbaux"» Burlington Magazine, 110 (junio de 1968), pp. 334-335, 346-347. Es posible que algunos cuadros de Cézanne estuvieran disponibles gracias al marchante Portier.

[13] Véase Merete Bodelsen, «Gauguin's Cézannes», Burlington Magazine, 104 (mayo de 1962), pp. 204-211; y «Gauguin, the Collector», Burlington Magazine, 112 (septiembre de 1970), p. 594.

[14] Sobre la opinión que le merecía a Gauguin el «robo» artístico, véase su carta a Pissarro (verano de 1881), citada en John Rewald, The History of Impressionism (Nueva York, 1961), p. 458. Sobre las quejas de «plagio» de Cézanne, véase Gustave Geffroy, Claude Monet, sa vie, son œuvre, 2 vols. (París, 1924), 2, p. 68 (donde se recoge una conversación de 1896 con el pintor); y Émile Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites», Mercure de France, 69 (1 de octubre de 1907), p. 400 (donde se recoge una conversación de 1904). Cf. también Maurice Denis, «Cézanne» (1907), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), p. 261; Ambroise Vollard, Paul Cézanne (París, 1919; ed. orig., 1914), p. 102.

[15] Para la opinión desfavorable de Cézanne con respecto al arte de Gauguin y Van Gogh, véase su carta a Émile Bernard, 15 de abril de 1904, Rewald, Correspondance, p. 260. Bernard diría más adelante que Cézanne se había encontrado en una ocasión con Van Gogh en la tienda de Tanguy y había dicho: «Sincèrement, vous faites une peinture do fou!». Véase Bernard, «Julien Tanguy» p. 607.

[16] Véase la carta de Gauguin a Émile Schuffenecker, 14 de enero de 1885, en Maurice Malingue, ed., Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis (París, 1946), pp. 45-46.

[17] Félix Fénéon, «Rose-Croix», Le Chat noir, 19 de marzo de 1892, y «M. Gauguin», Le Cbat noir, 23 de mayo de 1891, reeditado en Felix Fénéon, Œuvres plus que completes, ed. a cargo de Joan U. Halperin, 2 vols. (Ginebra, 1970), 1, pp. 211, 192; André Mellerio, Le Mouvement idéaliste en peinture (París, 1896), p. 26; Bernard, «Paul Cézanne», L'Occident, pp. 26-27.

[18] Véanse, p. ej., Joris Karl Huysmans, «Cézanne», Certains (París, 1889), p. 43; Alphonse Germain, «Théorie des deformateurs», La Plume, 3 (1 de septiembre de 1891), p. 290; Geffroy «Camille Pissarro» (1893), «Paul Cézanne» (1894), La Vie artistique, 3, pp. 109, 251; Camille Mauclair, «Choses d'art», Mercure de France, 17 (enero de 1896), p. 130; Denis, «A propos de l'Exposition d'A. Séguin» (1895), «Notes sur la peinture religieuse» (1896), Théories, pp. 22, 33; Georges Lecomte, «Les Expositions», La Société nouvelle, 22 (diciembre de 1895), p. 813; Georges Lecomte, «Paul Cézanne», Revue d'art, 1 (9 de diciembre de 1899), p. 81. Cf. también, Denis, «Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts» (1901), «Cézanne», Théories, pp. 63, 245; «L'Impressionisme et la France» (1917), Nouvelles Théories, p. 67; «L'Epoque du symbolisme», Gazette des beaux-arts, 11 (marzo de 1934), p. 168. Denis expuso su Hommage à Cézanne (1900) en el Salón de 1901 (Société Nationale); este cuadro mostraba a un grupo de artistas y críticos vinculados por el movimiento simbolista –entre ellos Redon, Mellerio y propio Denis– congregados en torno a un bodegón de Cézanne, uno de los cuadros que integraban la colección de Gauguin.

[19] Véase más adelante, p. 254.

[20] Al igual que Cézanne, Puvis no sólo negó posibles filiaciones académicas, sino que se distanció de sus admiradores simbolistas. En 1895, Gustave Larroumet lo comparó con Gustave Moreau por su aislamiento artístico y el simbolismo inherente a sus obras; Larroumet añadía, no obstante, que Puvis siempre se había «mantenido en contacto con el público». Véase Larroumet, «Le Symbolisme de Gustave Moreau», La Revue de París, 5 (15 de septiembre de 1895), pp. 436-438. Sobre la independencia ideológica de Puvis, véanse asimismo Richard J. Wattenmaker, Puvis de Chavannes and the Modern Tradition (Toronto, 1975), pp. 1-25; y la valoración de conjunto de Robert Goldwater, «Puvis de Chavannes: Some Reasons for a

Reputation», Art Bulletin, 28 (marzo de 1946), pp. 33-43. La descripción que hace Goldwater de la imagen que tenían los críticos de Puvis se parece mucho a la que he presentado de Cézanne (inspirada fundamentalmente en Bernard y Denis [véase más arriba, cap. 9]): «Poco a poco Puvis fue encarnando [...] la nueva imagen psicológica que tenía el público del artista: un hombre de gran talento y profundos conocimientos que, por la razón que fuera, mostraba al mismo tiempo una ingenuidad infantil y una sencillez extremas, una contradicción que quedaba resuelta gracias a los indicios de creación espontánea [...]» (p. 42).

[21] Camille Mauclair, «Puvis de Chavannes», La Nouvelle Revue, 118 (15 de junio de 1899), p. 671. Véase también, Roger Marx, «Puvis de Chavannes», Revue encyclopédique, 9 (23 de diciembre de 1899), p. 1079; Geffroy, «Puvis de Chavannes» (1894), La Vie artistique, 6, p. 272.

[22] Véase Marx, «Puvis de Chavannes», p. 1079; Émile Bernard, «Puvis de Chavannes», L'Occident, 4 (diciembre de 1903), p. 277; y carta de Cézanne a J. Gasquet, 26 de septiembre de 1897, reeditada en Rewald, Cézanne, Geffroy et Gasquet, p. 33. Roger Fry usó la afirmación de Cézanne de que el arte crea una «armonía paralela a la naturaleza» como epígrafe para su Cézanne, a Study of His Development .

[23] Véanse, p. ej., Georges Lafenestre, «Le Salon de 1887», Revue des deux mondes, 81 (1 de junio de 1887), pp. 608-609; Georges Lecomte, L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel (París, 1892), p. 186-189.

[24] Véanse, p. ej., Philippe do Chennevieres, «Les Décorations du Panthéon», L'Artiste, octubre de 1884, p. 267; carta de Gauguin a Bernard, noviembre de 1888, Malingue, p. 151; Mauclair, «Puvis de Chavannes», pp. 668-669; Marx, «Puvis de Chavannes», pp. 1078-1079.

[25] Véase la carta de Gauguin a Charles Morice de julio de 1901, Malingue, pp. 300-301; cf. también su carta a, André Fontainas, agosto de 1899, Malingue, p. 293. La figura del «lobo sin collar» es una alusión a la fábula de La Fontaine, «Le Loup et le chien»; véase la carta de Gauguin a Fontainas de marzo de 1899, Malingue, p. 289.

[26] Denis, «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories» (1905), Théories, p. 209. Véase más arriba, parte 2.

[27] Denis, «Les Arts à Rome ou la méthode classique» (1898), Théories, p. 51. Véase más arriba parte 2.

[28] Denis, «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories», 204, 260.

[29] Denis, «L'Influence de Paul Gauguin» (1903), Théories, p. 171. En 1894, Julien Leclercq también había relacionado a Gauguin con Poussin; Camille Mauclair respondió diciendo que no lograba comprender semejante comparación. Véase Julien Leclercq, «Sur la peinture (de Bruxelles à París)», Mercure de France, 11 (mayo de 1894), p. 77; Camille Mauclair, «Lettre sur la peinture à Monsieur Raymond Bouyer, critique d'art à l' Ermitage», Mercure de France, 11 (julio de 1894), p. 273. Sin embargo, la comparación resultaba lógica para quienes consideraban a Gauguin un artista moderno ejemplar; véase, p. ej., Jacques Rivière, «Poussin et la peinture contemporaine», L'Art decoratif, 27 (1912), pp. 144-148. Rivière habla de las razones por las que Cézanne y Gauguin recuerdan a Poussin y luego analiza por qué la pintura de Maurice Denis evoca a éste.

[30] Denis, «L'Influence de Paul Gauguin», Théories, p. 171. Resulta especialmente significativo que Denis afirme que las xilografías (images d'Epinal) constituyen una de las fuentes de inspiración de Gauguin, ya que el adalid de estas images populaires había sido Champfleury, uno de los numerosos críticos que habían insistido antes que Denis en que los artistas tuvieran cuidado de no hacer de la ingenuidad algo formulario o académico; véase Champfleury, Histoire de l'imagerie populaire (París, 1886; ed. orig., 1869), pp. xii, xlvi. Georges Lecomte también había prevenido contra la adaptación de un primitivismo superficial («gaucheries simulées»); véase Georges Lecomte, «L'Art contemporain», La Revue indépendante, 23 (abril 1892), p. 27.

[31] Véase, p. ej., Aurier, «Les Peintres symbolistes» (1892), Œuvres posthumes, p. 304; Émile Bernard, «De l'art naïf et de l'art savant», Mercure de France, 14 (abril de 1895), pp. 86-91; Denis, «De la gaucherie des primitifs» (1904), Théories, pp. 172-178. Denis obraba de acuerdo a intereses nacionalistas comunes al intentar definir el carácter de una

«primitiva» escuela francesa de pintura desprovista de influencias italianizantes; el ensayo «De la gaucherie des primitifs» lo escribió en respuesta a la importante exposición de primitifs français organizada en 1904. En él afirmaba que «cada nación [o] grupo étnico desea tener sus propios (primitivos)» (p. 172). A este respecto, cf. Henri Bouchot, Les Primitifs français, 1292-1500 (París, 1904), pp. 7-8, 28.

[32] Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme» (1909), Théories, p. 263.

[33] Denis, «Cézanne», Théories, pp. 251, 254-255.

[34] Véase, p. ej., Émile Bernard, «Paul Cézanne», Les Hommes d'aujourd'hui 8, n.º 387 (febrero-marzo de 1891); Geffroy, «Paul Cézanne» (1894), «Paul Cézanne» (1895), La Vie artistique, 3, p. 257; 6, p. 220; Lecomte, «Paul Cézanne», Revue d'art, p. 85; Camille Mauclair, L'Impressionnisme (París, 1904), p. 152; Georges Lanoë, L'École Française de paysage depuis Chintreuil jusqu'à 1900 (Nantes, 1905), p. 266, 271-272; Morice, «Paul Cézanne», Mercure de France, p. 591.

[35] Denis, «De la gaucherie des primitifs», Théories, p. 176.

[36] Carta a Émile Bernard, junio de 1888, V. W. van Gogh, ed., The Complete Letters of Vincent van Gogh, trad. J. van Gogh-Bonger y C. de Dood, 3 vols. (Greenwich, Connecticut, 1959), 3, p. 499.

[37] Huysmans, «Cézanne», Certains, p. 42; Denis, «Cézanne», Théories, p. 256. Huysmans se refería a obras de los años setenta y ochenta; Denis a las Grandes Baigneuses, ahora en Filadelfia.

[38] Véase, p. ej., F. Grindelle, «Une Visite au Salon», La Critique philosophique, 24 de junio de 1882, p. 330; Joséphin Péladan, «Le Salon de 1882», L'Art ochlocratigue (París, 1888), p. 28; Denis, «Définition du néo-traditionnisme» (1890), Théories, p. 4.

[39] Geffroy, Claude Monet, 2, p. 67; Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne», Mercure de France, p. 394. Bouguereau también le servía a Van Gogh de criterio para valorar sus logros; véase su carta a Theo, 30 de enero de 1889,

Complete Letters, 3, p. 133. Sobre la clasificación de Bouguereau y otros como naturalistas, cf. más arriba, parte 1.

[40] Denis, «Cézanne», Théories, pp. 256-257.

[41] Véase, p. ej., Émile Bernard, «Notes à propos de Flandrin», Mercure de France, 12 (noviembre de 1894), p. 21; y más arriba, parte 1. George Heard Hamilton ha vuelto a investigar el conjunto de los primeros comentarios sobre Cézanne reunido por Venturi y se ha concentrado en las palabras y frases descriptivas clave. El crítico señala la relación entre los conceptos «primitivo» y «desmaña», y reconoce que el contexto pertinente son el arte y la teoría simbolistas. Véase su ensayo, «Cézanne and His Critics», en William Rubin, ed., Cézanne: The Late Work (Nueva York, 1977), pp. 139-149.

[42] Denis, «Cézanne», Théories, pp. 251, 254-255. Cf. más arriba, parte 2.

[43] Geffroy, «Paul Cézanne» (1895), La Vie artistique, 6, pp. 219-220. Geffroy sostenía que muchos de los cuadros de Cézanne estaban, en cambio «admirablemente equilibrados y acabados»; el artista parecía al mismo tiempo «tradicional» y «primitivo».

[44] Lecomte, «Paul Cézanne», Revue d’art, p. 86. Cf. Lecomte, L’Art impressionniste, p. 31. Like Geffroy, Lecomte distinguía entre las obras de Cezannc que se caracterizaban por una bizarrerie fortuite y sus oeuvres normales . Para la opinión de Lecomte de que los cuadros de bañistas de Cézanne resultaban especialmente extraños, véase su «Les Expositions», La Société nouvelle, p. 814.

[45] Lecomte, «Paul Cézanne», Revue d’art, p. 86. Cf. Geffroy, «Paul Cézanne» (1894), La Vie artistique, 3, p. 257. Anteriormente, Lecomte había hecho hincapié en el hecho de que los paisajes de Cézanne conservaban su dimensión espacial a pesar de su falta de gradación de valores; véase Georges Lecointe, «Des tendances de la peinture moderne», L’Art moderne (Bruselas) 12 (14, 21, 28 de febrero de 1892), p. 67; y «Les Expositions», La Société nouvelle, pp. 814-815.

[46] Denis, «Cézanne», Théories, pp. 258-260. Denis no sabe si Cézanne crea finalmente alguna forma volumétrica o no. Lecomte ya había señalado la relación entre la falta de contraste simbolista y la técnica de Cézanne; Lecomte, «Des tendances de la peinture moderne», L'Art moderne, pp. 66-67.

[47] Respecto de la teoría Bernard, véase más arriba, parte 2.

[48] Denis, «De la gaucherie des primitifs», Théories, pp. 174-177. Un planteamiento menos elaborado de este argumento aparece en la anotación del diario de Denis correspondiente al 15 de abril de 1903; véase Maurice Denis, Journal, 3 vols. (París, 1957-1959), 1, pp. 196-197. Cf. también Émile Bernard, «De l'art moderne», La Rénovation esthétique, 4 (diciembre de 1906), p. 104.

[49] Denis, «Cézanne», Théories, pp. 254-255. Previamente un crítico de L'Occident que conocía los textos de Denis había relacionado las sencillas formas bidimensionales de Cézanne con una visión primitiva que hacía que «chaque objet reste dans le plan du tableau»; Solrac, «Réflexions sur le Salon d'Automne», L'Occident, 6 (diciembre de 1904), p. 306.

[50] Sobre esta asociación, cf., p. ej., Charles Blanc, Voyage de la haute Égypte (París, 1876), p. 99.

[51] Véase la carta de Cézanne a Bernard, verano (?) de 1905, Rewald, Correspondance, p. 276. Cf. carta de Monet a Geffroy del 7 de octubre de 1890, reeditada en Wildenstein, Claude Monet, 3, p. 258. Monet describía la «envoltura» como «la même lumière répandue partout».

[52] Véase más arriba, parte 1.

[53] Sobre los temas teóricos, cf. más arriba, parte 2; sobre la práctica de Cézanne, cf. más arriba, parte 2.

[54] Denis, «De la gaucherie des primitifs», Théories, pp. 174-175.

[55] Lecomte, L'Art impressionniste, p. 51 (cursiva mía).

[56] Véase, p. ej., Mme. Marie-Elisabeth Cave, La Couleur (París, 1863; ed. orig., 1851), p. 118 . El término «atmósfera» también se empleaba para indicar la presencia (en contraposición a ausencia) de un efecto de claroscuro convencional, como, por ejemplo, en la técnica conocida por el nombre de «perspectiva atmosférica»»; las referencias a la presencia o ausencia de «atmósfera» en los primeros comentarios sobre Cézanne pueden resultar poco claras si no se tiene en cuenta este factor. Para las opiniones sobre la falta de una atmósfera convencional en la pintura de Cézanne, véase, p. ej., Geffroy, «Paul Cézanne» (1894), La Vie artistique, 3, p. 257; Denis, «Cézanne», Théories, p. 259.

[57] Véase, p. ej., Charles Ephrussi, «Exposition des artistes independants», Gazette des beaux-arts, 21 (1 de mayo de 1880), p. 486.

[58] Lecomte, «Paul Cézanne», Revue d'art, p. 86. Sobre el efecto «tapiz», cf. también Geffroy, «Paul Cézanne» (1894), La Vie artistique, 3, p. 259; Félicien Fagus, «Au Salon d'Automne», L'Occident, 8 (noviembre de 1905), p. 253; Denis, «Cézanne», Théories, pp. 258-259. Julius Meier-Graefe también analizó el estilo de Cézanne desde el punto de vista de la «atmósfera» y la superficie uniforme de un tapiz; véase su Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Ein Beitrag zur modernen Ästhetik, 3 vols. (Stuttgart, 1904), 1, pp. 166, 169.

[59] Todavía no he investigado a fondo la importancia que tenía la gaucherie para los artistas impresionistas; vuelvo a este tema más adelante, cap. 14. Sobre la oposición entre ideas conceptuales y visión inmediata, cf. más arriba, parte 2.

[60] Lecomte, «Paul Cézanne», Revue d'art, p. 86.

[61] Véase Lecomte, «Des tendances de la peinture moderne», L'Art moderne, pp. 58, 66-67; L'Art impressionniste, pp. 260-261. Cf. más arriba, parte 1.

[62] Roger Fry, Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927), p. 26. Fry demuestra aquí (entre otras cosas) que la tendencia natural de Cézanne era principalmente hacia un estilo «clásico», no hacia uno «barroco»; de paso señala una de las maneras en que cabe relacionar formalmente lo «clásico» y lo «primitivo».

Capítulo 13

La leyenda de Poussin

Muchos de los aspectos fundamentales del término classique, tal como se entendía en el siglo XIX, quedan patentes en esta observación: los grandes maestros del nuevo «siglo de oro» francés (el siglo XVII) representaban la autoridad clásica igual que los antiguos; y Poussin, como miembro de pleno derecho de este grupo o classe, constituía por definición un modelo digno de ser seguido en las escuelas, dans les classes[1]. En el mundo antiguo, el término «clásico» se aplicaba a los miembros de una élite dentro de la sociedad; de ahí que, por metonimia, se acabase aplicando a cualquier figura destacada que se erigiera en modelo para los demás; por último, para los modernos, designaba a alguien que podía ser considerado una «fuente»[2]. Del mismo modo que resulta difícil distinguir entre «distinción» e «identidad» (véanse pp. 109-118), tampoco está claro si la «originalidad» depende de que uno sea el primero (de que tenga prioridad) o de que sea de primera categoría, de la première classe ; es decir: que sea singular por su nacimiento o por sus logros (y, en consecuencia, reciba prioridad en el seno de la sociedad a la que se pertenece).

A continuación damos tres citas que pueden constituir un buen punto de partida para distinguir claramente entre los siguientes conceptos afines: «clásico», «modelo», «originalidad» e «imitación». Estas citas hacen referencia a la importancia histórica de Poussin y revelan la imagen que tenía de sí mismo uno de sus discípulos, Delacroix. En concreto, sirven para identificar el carácter y las preocupaciones de los maestros modernos (Delacroix, por ejemplo, o incluso su predecesor, Poussin) que volvieron a las fuentes clásicas (como el arte antiguo, el del siglo XVII de Poussin, e incluso el de Delacroix, que también fue un clásico moderno). No cabe duda de que Cézanne (a quien Denis, Fry y otros autores consideraron el «clásico» más moderno de esta tradición) no se rebeló contra Poussin o Delacroix (como lo haría un «romántico» frente a «clásico»), sino que vio en ambos maestros un modelo susceptible de ser imitado[3].

Las citas presentan un enfoque crítico semejante y pertenecen, al parecer, al mismo momento histórico:

Es necesario volver a los orígenes, remontarse a la fuente de esa gran corriente que el arte grecolatino extendió por todo el mundo; así, por ejemplo, vemos a Poussin estudiar la antigüedad, copiar y medir las estatuas [...]

Esta decidida vuelta a la antigüedad constituye el aspecto más interesante de la originalidad de Poussin [...] [Paul Mantz, 1858][4].

[Las obras clásicas son] aquellas que parecen destinadas a servir de modelo o norma en todos sus aspectos. [Eugène Delacroix, 1857][5].

Me he convertido en un maestro, y ahora me copian a mí. Yo ya he dejado de imitar a otros. [Comentario de Delacroix (1833 [?]) tomado de Alejandro Dumas, 1867][6].

«Me he convertido en un maestro»: la orgullosa afirmación de Delacroix sobre su maestría artística resulta sorprendente por la seguridad que denota. Sin embargo, puede que sólo sea el fruto de la invención literaria de Dumas. Pero si el escritor estuvo realmente presente para oír y recoger estas palabras con exactitud, la única conclusión que cabe sacar (si nos atenemos a su propia definición) es que Delacroix no sólo se había «convertido en un maestro», sino que además había alcanzado la categoría de «clásico». Dicho con sus propias palabras, se había convertido en el modelo que había que imitar, el original que otros copiarían, la «norma en todos sus aspectos».

Según Dumas, esta fue la respuesta de Delacroix a una propuesta que le hizo Adolphe Thiers (entonces Ministro de Interior) para que aceptara el encargo de copiar El Juicio Final de Miguel Ángel. Por lo visto, Delacroix pensaba que tenía un nivel artístico demasiado alto para desempeñar el papel de copista y, tal como supuestamente había pronosticado Dumas, rechazó de plano la sugerencia de Thiers. En la literatura de la historia del arte existen

pocas referencias a esta conversación entre Delacroix y Thiers. No sabemos a ciencia cierta si el incidente sucedió tal como lo describe Dumas[7]. Lo que sí es de dominio público es que en 1833 Thiers dispuso que se le enconmendara a Delacroix decorar el Salon du Roi del Palais Bourbon, y que aquel mismo año se le encargó a Xavier Sigalon copiar El Juicio Final[8]. En efecto, Delacroix aceptó la tarea de crear imágenes nuevas, mientras que Sigalon se ocupó de reproducir las antiguas. El propio Dumas hace referencia a la obra de Sigalon como queriendo dar a entender que, al tratarse de un maestro de menor importancia que Delacroix, estaba menos capacitado para hacer una tarea tan pesada y seguramente poco gratificante como una copia a gran escala[9]. Con cierta dosis de humor negro, Dumas insinuó que la prematura muerte de Sigalon en 1837 a causa del cólera pudo ser resultado del agotamiento físico y artístico[10].

Poco después de la inauguración de El Juicio Final de Sigalon en la École de Beaux-Arts y poco antes del fallecimiento de su autor en Roma, Delacroix escribió un ensayo en el que elogiaba tanto la copia como el original de Miguel Ángel[11]. En él aprovechó la oportunidad para retomar algunas cuestiones que ya estaban presentes en su pensamiento y en el de los «románticos» y los «clásicos»: durante las décadas posteriores a la Revolución el arte moderno francés había vivido un periodo de decadencia; la imitación incorrecta de la antigüedad había desembocado en un estilo estéril, carente de vida; los artistas jóvenes debían volver a las estimulantes obras de los auténticos genios. Si la opinión expresada por Delacroix en aquel momento se alejaba de la corriente crítica y teórica imperante, era probablemente a causa del maestro que había elegido como fuente de inspiración: Miguel Ángel. La elección más ortodoxa habría sido Rafael. Sin embargo, a pesar de la profunda admiración que profesaba a Rafael y de que su arte había constituido una de sus «fuentes», Delacroix afirmó que el espíritu de este pintor había recibido la influencia de la fuerza original de Miguel Ángel y se había subordinado a ella. El valor que concedía a la innovación y la tolerancia con que veía la excentricidad de Miguel Ángel constituían evidentes rasgos de «romanticismo». Para Delacroix, la máxima expresión del Renacimiento no era Rafael, sino Miguel Ángel, al que además veía como un Homero moderno y consideraba «la fecunda fuente de la que sacaron todo [todos los grandes pintores]»[12].

Sin embargo, Miguel Ángel no era un artista al que se pudiera imitar punto por punto. En cierto sentido no era «clásico» en absoluto, ya que en gran medida había asimilado sus orígenes. Incluso cabía decir que era «inimitable». En las reflexiones teóricas de Delacroix, Miguel Ángel se asemeja no sólo al Homero meridional, sino al Shakespeare septentrional, una fuente demasiado personal e irregular para representar un modelo accesible. Delacroix da a entender que un pintor sólo llega a «clásico» cuando es imitado por otros en el curso de un proceso académico. Antes de que se produzca esta asimilación y canonización cultural, el «clásico» parece justo lo contrario: un artista «romántico» que conserva sus peculiaridades originales, su tosquedad o, tal como la llamaría Maurice Denis más adelante, su gaucherie[13]. La distinción que Delacroix establecía entre «romántico» y «clásico» no constituía necesariamente ni un desdoro ni una condena del arte clásico, pero sí sugería la idea de una evolución degenerativa de lo clásico a lo académico, idea en la que se detendrían Denis y otros autores a lo largo del siglo. Tanto para Delacroix como para Denis la irregularidad del artista primitivo inculto podía restituir al decadente clasicismo «académico» a sus orígenes vitales.

Delacroix respetaba al Poussin «clásico» de la misma manera que respetaba a Miguel Ángel y a Rafael, y se diría que lo interpretó desde el punto de vista «romántico». Para él lo importante era la singularidad e independencia del pintor del siglo XIX: «Poussin es probablemente el único gran artista que se resistió a la tentación de hacer suyos los valores de las imponentes figuras a las que acostumbramos a considerar los modelos del arte; quizá sea el único que no ha imitado a Miguel Ángel». Pero la cuestión más candente era si Poussin había imitado a Rafael. En todo caso, Delacroix afirmaba a continuación que Poussin imitaba tan sólo a aquellos artistas cuyo genio se asemejaba al suyo, de ahí que conservara su carácter innato y su originalidad al imitarlos. ¿Cuál era su verdadera fuente? Según Delacroix, «el genio vigoroso [mâle] de los antiguos»[14].

Con estas breves frases Delacroix nos proporciona los elementos fundamentales que conformaron la imagen de Poussin en el siglo XIX: es un maestro, un original, un clásico; sus obras no sólo recuerdan a las de la antigüedad, sino que además representan un modelo para quienes buscan la independencia y la renovación artística. Tal como escribió Paul Mantz en 1858, su «decidida vuelta a la antigüedad constituye el aspecto más

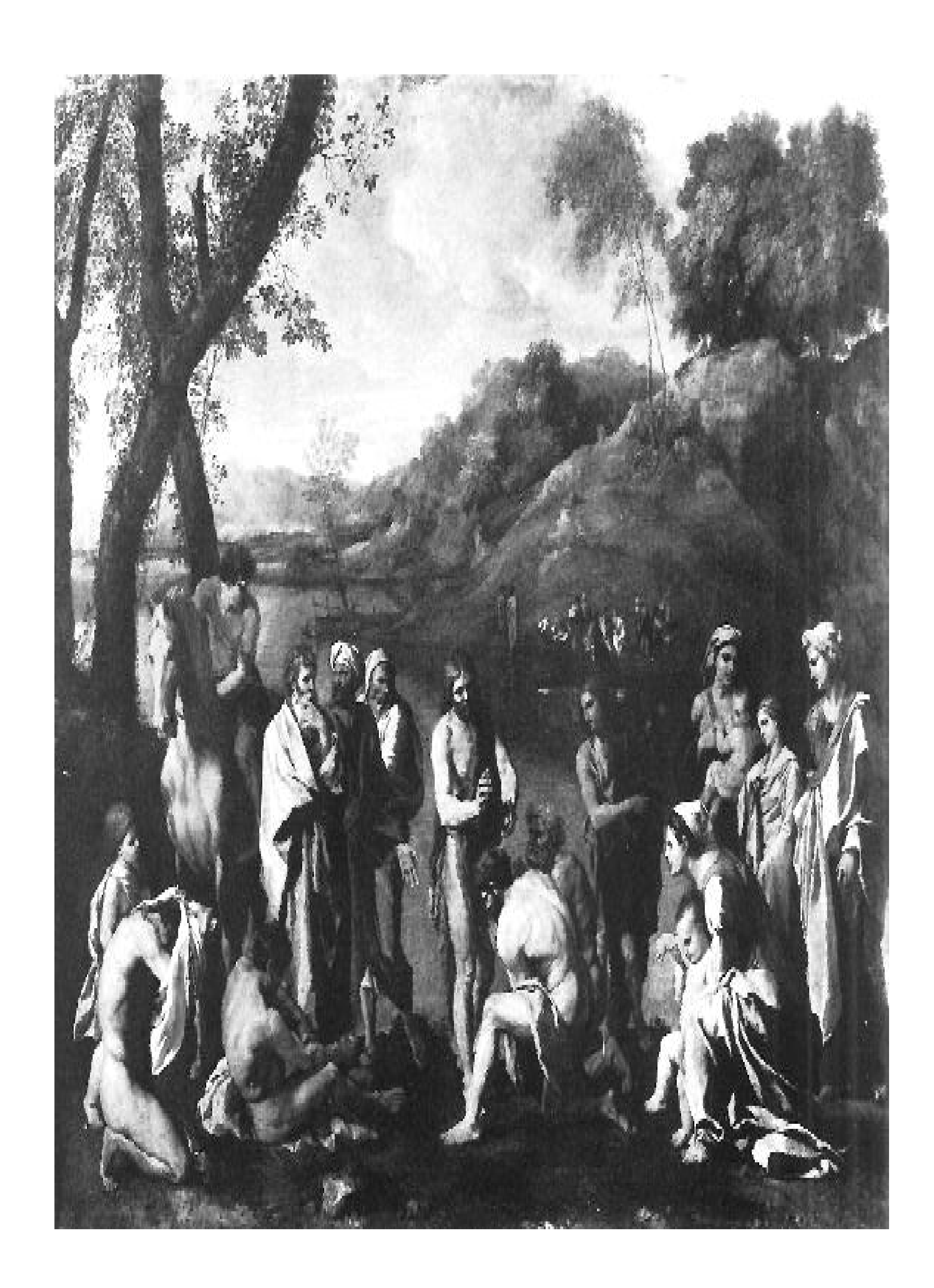
interesante de la originalidad de Poussin». De este modo, Poussin podría constituir un ejemplo de clasicismo «espontáneo», una combinación de originalidad y tradición, la misma amalgama de virtudes que Denis vio en Cézanne. En tal caso, no cuesta tanto entender por qué Poussin resultaba, entre todos los «antiguos maestros», el más fácil de comparar con Cézanne a finales de siglo, momento en que también el artista «aislado» se erigió en «maestro».

* * *

En el siglo XIX las opiniones sobre Poussin eran prácticamente unánimes. Las discrepancias puntuales en cuanto a la valoración de sus logros respondían a estrategias retóricas concretas y a causas externas. La valoración y el interés genuino en su pintura nunca disminuyeron, por lo que jamás hizo falta «recuperarlo». La crítica lo consideraba el artista francés más grande, y los investigadores se esforzaban por recopilar documentos que permitieran confirmar los datos sobre su vida y su obra[15]. Su reputación se basaba en el hecho de que se le consideraba no sólo un clásico, sino también el pintor clásico francés por excelencia; y es que la preocupación de los franceses por su identidad nacional (tema que aparecía a menudo en los debates sobre el talento artístico) nunca disminuía (y, por supuesto, a menudo aumentaba en momentos de xenofobia o, simplemente, de extremismo político)[16].

Al analizar la leyenda de Poussin durante el siglo XIX, me referiré en repetidas ocasiones a un aspecto concreto de su carrera artística en Italia, recogido por sus biógrafos del siglo XIX, Bellori y Félibien, y estudiado por prácticamente todos los que escribieron después sobre el tema[17]. Durante sus primeros años en Roma (llegó en 1624), Poussin realizó numerosas copias de estatuas antiguas, algunas bastante libres, otras muy fieles, lo cual dio pie al debate de si trataba de reproducir figuras antiguas o, simplemente, trataba de aprender su sistema de proporciones[18]. Las fuentes documentales indican que Poussin realizó un detallado estudio de las proporciones del Antínoo romano (conocido como el Antínoo de Belvedere, actualmente en el Museo del Vaticano)[19]. Embarcado en esta actividad en Roma, el pintor francés por

excelencia se convirtió en un expatriado y un copista, lo cual planteaba un problema.



36. Nicolas Poussin, San Juan Bautista bautiza al pueblo, 1636-1637. París, Musée du Louvre. Cliché de los Musées Nationaux.

Según Théophile Thoré, que abogaba vehementemente por un estilo «nacional» independiente, los estudios de Poussin en Italia tuvieron unas consecuencias «letales» para su originalidad innata[20]. Sin embargo, para la mayoría de los críticos, Poussin consiguió mantener su independencia incluso al imitar el arte antiguo. La observación de Mantz (citada anteriormente) resulta ilustrativa, pues considera la vuelta de Poussin a la antigüedad no sólo una expresión del temperamento propio del artista, sino como una manera acertada de evitar el arte «degenerado» de su época. Para Mantz era muy importante subrayar que Poussin no había recurrido a sus contemporáneos italianos, ni siquiera al gran clásico Rafael, sino que había vuelto «a los orígenes». Por tanto, Poussin se había desvinculado de la comunidad académica en la que le había enmarcado el curso de la historia. En opinión de Mantz, el estudio detallado del Antínoo sirvió para curar una pintura moderna «enferma», más que para resucitar un «arte [antiguo] muerto»[21]. Al adoptar esta postura, el crítico insistía en un argumento muy utilizado para justificar el mantenimiento del canon clásico: aquellos que (como Poussin) no aparecen en las primeras etapas de una tradición cultural deben evitar interpretaciones de segunda mano y acudir a las fuentes originales para descubrir sus propios medios de expresión. Esta vuelta a los orígenes culturales no pone en peligro la identidad personal, sino que la mantiene a salvo. De ahí que Ingres (que era de este parecer, al igual que su rival Delacroix) pudiera sugerir cierta compatibilidad entre la excentricidad «romántica» y la regularidad «clásica» en la transmisión de la forma artística de un maestro admirable a otro. Ingres escribió que «en las grandes épocas modernas, los genios rehicieron [ont refait] lo que ya se había hecho con anterioridad». Los genios sabían lo suficiente como para emplear los modelos adecuados, es decir: las obras de la antigüedad[22]. Según este razonamiento, al copiar el Antínoo, Poussin simplemente se había sumergido de lleno en la corriente que había de llevarlo a la verdadera fuente de su regeneración vital.



37. Nicolas Poussin, Las cuatro estaciones: la primavera (llamado también El paraíso terrenal), 1660-1664. Musée du Louvre. Cliché de los Musées Nationaux.

Es más, a lo largo del siglo XIX, los especialistas hicieron a menudo hincapié en que este pintor «clásico» había estudiado el arte antiguo más que cualquier otro modelo de la naturaleza[23]. La mayoría de las veces el reconocimiento de esta influencia constituía un elogio para Poussin; sin embargo, en manos de alguno de sus elegantes seguidores (Le Brun, por ejemplo), esta saludable vuelta de Poussin a la antigüedad pareció convertirse en una industria académica que contaminaba las aguas con sus vertidos: «du classicisme de Poussin sort ainsi l'académisme»[24]. El problema de este academicismo mortífero afectó no sólo al pasado histórico de los siglos XVII y XVIII, sino también a la generación de Cézanne: «pasticher Poussin, en 1893 [...], c'est le suicide de l'art»[25].

Si alguien deseaba buscar una cura para el rigor mortis académico que (según los impresionistas y los simbolistas, entre otros) amenazaba al conjunto de la pintura francesa, ¿dónde podía encontrarla? Aunque el vigor del estilo clásico de Poussin pudiera haber provocado (a pesar de la propia «receta» del autor) una perniciosa sobredosis de academicismo, aún era posible acudir a Poussin en busca de la necesaria purga. Este «resurgir» del artista no sólo supondría el uso de una «fuente» más pura, sino que representaría la recuperación de un modelo alternativo basado en la naturaleza, no en el arte (el antiguo o el que fuera). Poussin era algo más que el hombre que había medido las estatuas antiguas. Los críticos y los historiadores veían en él también a un maestro del paisaje clásico, a un ferviente estudioso de la naturaleza que prestaba la misma atención a los detalles de las piedras y el musgo que al Antínoo[26]. Poussin era considerado el padre de la tradición paisajística «francesa» incluso en mayor medida que Claudio de Lorena[27]. Para algunos críticos, los paisajes de Poussin superaban a sus composiciones de figuras porque estaban completamente exentos de la influencia del arte antiguo (a pesar de lo beneficioso que éste pudiera ser) y en consecuencia parecían sus obras más originales. Algunos señalaron que no quedaban paisajes antiguos para que Poussin pudiera

estudiarlos; gracias a ello observó la naturaleza directamente y la transformó al instante, de acuerdo con su ideal. Es decir, creó un arte del paisajismo con una originalidad tan absoluta como la que habían mostrado los antiguos al crear sus estatuas[28].

* * *

La conclusión que podríamos sacar de todo esto sería la siguiente: si la originalidad de lo «clásico» servía para curar las enfermedades del arte «académico» moderno, cabría pensar que Poussin administró una dosis doble, pues fue reconocido como el maestro de dos «fuentes» legítimas: el arte antiguo y la naturaleza. Esta idea quedó bien reflejada en los escritos de los simbolistas, quienes parecen haber llevado a los críticos e historiadores posteriores a comparar a Cézanne con Poussin de forma instintiva. Es evidente que tanto Émile Bernard como Maurice Denis (los creadores de la leyenda de Cézanne cuyos testimonios más eco tuvieron) trataron de explicar los logros de Cézanne apoyándose en el clasicismo en general y en Poussin en particular. Para los teóricos simbolistas, la esencia del clasicismo de Poussin podía cifrarse en la misma definición que habían hecho ellos de Cézanne: no opuso el estilo (la creación) a la naturaleza (el hallazgo), sino que, por el contrario, mantuvo el equilibrio entre ambos elementos[29].

En noviembre de 1905 Denis llamó a Cézanne el «Poussin de las naturalezas muertas y los paisajes campestres»[30]. No era ni mucho menos el primero en relacionar al maestro moderno y al clásico en una publicación. Aquel mismo año, Charles Camoin, que había intentado conocer a Cézanne al llegar a Aix en noviembre de 1901 para prestar el servicio militar, había respondido a la pregunta formulada por Charles Morice en las páginas del Mercure de France: «¿Qué opinión le merece Cézanne?» En su respuesta, Camoin ponía de relieve la vital importancia de Cézanne: su papel como «primitivo al aire libre», su clasicismo, su interés «en revivir a Poussin según el modelo de la naturaleza». La frase del original francés era vivifier Poussin sur nature, en la que utiliza «sur» con el sentido de «según», «a la manera de», o «según el modelo de» (como en sur mesure)*. No importa si la frase que Camoin reproducía con exactitud la idea y las palabras de Cézanne, pues ya por entonces (1905) asociar a Cézanne con Poussin se había convertido en algo

habitual; muchos críticos relacionaban a los dos maestros porque creían que el propio Cézanne identificaba su objetivos artísticos con el clasicismo de Poussin[31]. La frase de Camoin («vivifier Poussin sur nature») fue citada en numerosas ocasiones, al igual que la variante «refaire Poussin sur nature»[32]. En su respuesta al estudio del Mercure de France, Camoin llegó a aclarar el significado de las dos versiones de esta enigmática frase citando pasajes de las cartas que Cézanne le había escrito durante los tres años y medio anteriores. La palabra «vivifier» aparecía en una frase extraída de una carta de 1903; Cézanne había escrito: «Hay que ir al Louvre, pero después de ver a los maestros que allí reposan [reposent], uno debe salir de allí rápidamente y revivir [vivifier], en contacto con la naturaleza, los instintos, las sensaciones artísticas que habitan en nuestro interior»[33]. Camoin citaba asimismo pasajes de otras cartas en las que de Cézanne aconsejaba estudiar a los maestros del barroco como si fueran la naturaleza, pero también advertía de que jamás había que permitir que el método de otro artista alterase la sensación que tuviera uno[34]. Es decir, Cézanne había dicho a Camoin que estudiara a los maestros para encontrar soluciones técnicas, pero, sobre todo, que conservase su propio estilo mediante el contacto personal con la naturaleza. Si se revivía el estilo clásico de Poussin, había que hacerlo de acuerdo con la expresión de la sensación personal del artista moderno.

Pero ésta era exactamente la manera en que el propio Poussin había revitalizado las estatuas de la antigüedad: se decía que, gracias al estudio del estilo y las formas cultas de ellas, había sido posible la expresión del estilo y la personalidad de él. Poussin había hecho suya la originalidad de las estatuas, lo cual le había permitido poner de manifiesto la suya propia. Es más, esta relación entre un original y otro definía la esencia del clasicismo como una tradición «viva» (en contraposición al estéril procedimiento académico de copiar –o imitar– de acuerdo con la convención)[35]. La legión de defensores modernos de Poussin sostenía que, ya en su propia época, el pintor había hecho «revivir» aspectos fundamentales del arte. En 1893, por ejemplo, Raymond Bouyer escribió que «solemos olvidar con demasiada frecuencia que este genio [Poussin] [...], lejos de someter el arte a tiranía alguna, renovó la naturaleza, devolviendo a la vida [vivifiant] la fría convención de [los académicos] boloñeses»[36]. Poussin, por así decirlo, «había devuelto a la vida» a los maestros italianos y a sus agonizantes seguidores académico mediante un contacto directo con la naturaleza.

Si tenemos presente la leyenda de Poussin, se diría que Cézanne está intentando resolver un viejo problema familiar de una manera no muy innovadora, pero sí quizá con un éxito sin precedentes. Según Denis, el «clasicismo» del pintor parecía «espontáneo». Al final, no le hizo falta ni la tradición de los viejos maestros ni su formulación académica; se basó simplemente en su experiencia directa de la naturaleza. Para los teóricos, abandonar lo académico a cambio de la sensación no suponía ninguna innovación. Muchos habían reclamado una vuelta a las verdades originales de los antiguos, una vuelta que podía venir dada por un rechazo sistemático de los modelos académicos modernos. Ya en el siglo XVIII Diderot había presentado este argumento «clásico» (puede que las ideas de Bernard sobre lo naïf y lo savant le deban algo a él). Diderot había denunciado el abandono de las formas clásicas capaces de expresar las verdades universales en épocas caracterizadas por una civilización avanzada. Irónicamente, en tales épocas los conocimientos sólidos dan pie a la vulgar imitación de los maestros del pasado, pues se cree que han alcanzado la perfección artística suprema. Sólo la vuelta a un estado primitivo permitiría una vez más la lenta y minuciosa búsqueda de la verdad. Por tanto, los antiguos (y sus equivalentes modernos, como Rafael o Poussin) no copiaban, sino que estudiaban la naturaleza directamente. En resumidas cuentas, Diderot razonaba de un modo que nos recuerda a Cézanne: «rehacer la naturaleza [según el modelo] de lo antiguo [réformer la nature sur l’antique] equivale a desandar el camino seguido recorrido por los antiguos que no tenían modelo alguno; supone siempre trabajar conforme a una copia»[37]. Por tanto, si «rehacer la naturaleza según el modelo de lo antiguo» es justo lo contrario de lo que se busca, lo que el clásico debe hacer es «rehacer lo antiguo según el modelo de la naturaleza». Y, puesto que Poussin representaba la verdad de lo antiguo (por ejemplo, al medir el Antínoo), «rehacer a Poussin según el modelo de la naturaleza» también contribuiría a la causa de la verdad original. En este contexto, «rehacer a Poussin según el modelo de la naturaleza» constituye una fórmula de originalidad para restituir al arte (al antiguo) a su verdadero modelo, a la visión personal de la naturaleza.

Refaire Poussin sur nature: ésto es, por supuesto, lo que se decía que hacía Cézanne y lo que, al parecer, aseguraba él mismo que había logrado. Según Bernard, se convirtió en un «clásico por naturaleza», un clásico en su experiencia personal, o, en palabras de Denis, en un pintor «espontáneamente clásico»[38]. Para sus contemporáneos, su estilo extraño y

desmañado indicaba que había logrado un primitivismo auténtico. No se trataba de un primitivismo fingido o imitado, sino de una originalidad primigenia. Parecía que Cezánne había escapado a la convención y la imitación en una medida que pocos modernos «cultos», por no decir ninguno, había sido capaz de alcanzar: «Lo que otros han buscado y a veces encontrado en la imitación de los antiguos, la disciplina que él mismo [Cézanne] había exigido en sus primeras obras a los grandes artistas de su época y del pasado, la acaba descubriendo en sí mismo [...] ¡es [...] tan espontáneamente clásico![39].

Cézanne dio a sus jóvenes admiradores el siguiente consejo: «Id y estudiad la naturaleza [...]; tratemos de expresarnos de acuerdo con nuestro temperamento personal [...]; en la naturaleza encontraréis las técnicas [moyens] que emplearon los cuatro o cinco maestros venecianos»[40]. Según parece, el maestro moderno no era muy exigente a la hora de elegir a los «maestros de la antigüedad»; a veces se refería a los «venecianos» en general; otras a Veronese o a Tintoretto en concreto; otras a Rubens, y (según cabe deducir de la afirmación de Camoin) al menos de vez en cuando a Poussin[41]. Por tanto, se refería a prácticamente cualquier «maestro antiguo». Sin embargo, aunque las fuentes de los medios técnicos podían ser múltiples, Cézanne era más exigente con respecto a la singularidad de la naturaleza. Los artistas no tenían que aplicar el estilo de los maestros antiguos a su experiencia de la naturaleza, sino restituir una naturaleza presente y personal a la tradición artística heredada[42]. La fuente suprema del artista sólo podía ser la experiencia directa. Por tanto, Cézanne ofreció una visión fundamentalmente impresionista de la relación apropiada entre estilo expresivo y sensación personal y directa: los recursos técnicos han de quedar reducidos al mínimo; debe parecer que la técnica tiene su origen exclusivamente en la experiencia real y presente. Resulta significativo que cuando a Camoin, su «discípulo», se le preguntó si el artista moderno debía atender a la naturaleza (como un impresionista) o a su propio pensamiento abstracto (como un simbolista), respondió: «Me sirvo de todo para estudiar la naturaleza»[43].

La originalidad y la expresión personal son algunas de las preocupaciones que compartían el impresionismo y el clasicismo del siglo XIX. Tanto el impresionismo como el clasicismo tenían su origen en la naturaleza y en la experiencia humana, y ambos rechazaban las convenciones técnicas

«académicas». Pero, siempre que se restringían los temas de debate y los críticos sacrificaban la altura de miras para definir un conjunto limitado de asuntos controvertidos, el impresionismo se veía obligado a soslayar los valores clásicos e incluso a negarlos. Es más, las dos posiciones podrían parecer irreconciliables si se hiciera hincapié en las características negativas de cada una: la tendencia del impresionismo a degenerar en una acumulación de fenómenos naturales, y la propensión del clasicismo a plantear formulas «académicas». La ambivalencia de los términos utilizados en el debate crítico del siglo XIX tuvo dos consecuencias que contribuyeron en gran medida al complicado desarrollo de la leyenda de Cézanne. Primero, es probable que Bernard y Cézanne no llegaran a comprenderse cuando analizaron en 1904 la relación entre lo natural y lo clásico a causa de los distintos presupuestos teóricos de los que partían[44]. Segundo, cuando Denis llamó a Cézanne el «Poussin del impresionismo», posiblemente quisiera decir que el clasicismo de Cézanne suponía una reforma radical del impresionismo, pero esta interpretación es tan sólo una de las muchas que podrían hacerse[45]. Desde una perspectiva más amplia, llamar a Cézanne el Poussin del impresionismo podría ser tan sólo una forma de indicar que el artista había conseguido alcanzar un fin impresionista que Poussin ya había alcanzado antes que él: la vuelta antiacadémica al origen de la naturaleza.

* * *

El hecho de que Poussin «copiara y midiera las estatuas antiguas» siempre obligó a dar complejas explicaciones a los historiadores del siglo XIX que pretendían demostrar la independencia, la originalidad y el apego a la naturaleza del maestro. Del mismo modo, el hecho de que Cézanne copiara figuras de los cuadros del Louvre y de diversos tipos de grabados y reproducciones siempre constituyó un problema para quienes no tenían en cuenta la sencilla explicación que él mismo había dado a este respecto: si es necesario, hay que acudir a los antiguos maestros para resolver los problemas técnicos[46]. Según la leyenda del clásico moderno (el clásico que debe volver a las fuentes originales antes de convertirse en una fuente o un modelo para los demás), al copiar a los maestros, Cézanne no sólo volvía a la fuente adecuada, sino que además devolvía las propias figuras que copiaba a dicha fuente, al origen de la sensación directa, a su propia sensación.

Puesto que Cézanne realizó muchos dibujos basándose en artistas «académicos» cuya maestría cabría poner en duda (y llegó incluso a inspirarse en reproducciones o fotografías para hacer copias), parece que, a pesar del asombroso parecido entre la copia y el original, revitalizó las imágenes que escogió en vez de someterse a su autoridad como modelos clásicos. Ya fuera como impresionista o como clásico, siempre tendió a someterse más a la naturaleza que al arte[47]. Por otra parte, como «modernista» que era, sus copias siempre debían ser «originales»[48]. De ahí que pudiera aconsejar a sus jóvenes admiradores que copiasen a los maestros como si de la naturaleza se tratara: lo prioritario debia ser siempre la sensación original. Incluso superficialmente, la copia moderna (original) sería distinta del original copiado. Tanto los impresionistas como los simbolistas tuvieron dificultades para crear un entramado teórico con el que justificar este tipo de ejercicios técnicos. Aun así, de algo estaban seguros: fueran cuales fuesen las ventajas que ofrecían las copias, un pintor nunca debía imitar a otros con el limitado empeño de apropiarse de un aspecto material.

Por tanto, la analogía establecida entre Cézanne y Poussin, basada en la semejanza entre la legendaria independencia artística de uno y otro, nunca tuvo mucho que ver con las características visuales inimitables. A principios de siglo, a los críticos les importaba poco si las figuras de Cézanne eran parecidas a las de Poussin a ojos de un entendido. La relación entre los dos clásicos venía dada por la supuesta afinidad de sus actitudes con respecto al arte y la naturaleza, por un lado, y al pasado histórico y el presente, por otro. De existir algún parecido estilístico, obedecería al hecho de que dos mentes artísticas independientes habían logrado dominar unos medios de expresión universal comunes, un fin congruente con el impresionismo y el simbolismo, y también, en un sentido más amplio, con el clasicismo[49].

En la mayoría de los textos de historia del arte del siglo XIX, el complejo concepto de lo «clásico» queda reducido a algo ingenuo o carente de profundidad; una clasificación estilística subordinada a la observación de la linealidad y (en palabras de Roger Fry) de los «planos paralelos a la superficie del cuadro»[50]. Dotar de más «solidez» a esta categoría formal, hablar del carácter tridimensional de una figura humana o geométrica, puede restituir la ilusión del volumen al cuadro, pero no nos devolverá la profundidad de la tradición intelectual que los estudiosos del siglo XIX

asociaron a lo verdaderamente «clásico»[51]. Según los criterios académicos del siglo XIX, el arte clásico puede ser lineal o colorista, plano o tridimensional, siempre y cuando no sea demasiado ilusorio ni demasiado estilizado. Sea como sea, lo «clásico» mantiene un equilibrio entre la naturaleza hallada y el arte creado. Puesto que lo clásico se da siempre en un momento de renacimiento o retorno, la apariencia externa de la obra clásica (el estilo de la pintura) puede variar según a qué se oponga o en qué se transforme. En épocas de refinamiento técnico académico, por ejemplo, lo clásico puede constituir una vuelta a lo primitivo y parecer gauche . Muchos de los primeros críticos de Cézanne reconocieron que el clásico moderno podría parecer la simple negación de lo que era aceptable para un gusto refinado. Como escribió el americano James Huneker cuando intentó introducir el nuevo arte francés entre el público: «Piensen en Bouguereau y verán que Cézanne es su antítesis»[52].

Notas al pie

[1] Cf. entradas de classe y classique, Émile Littré, Dictionnaire de la langue française, 4 vols. (París, 1863-1869), 1, pp. 638-639. Sobre la equivalencia de diversas fuentes «clásicas», cf. Gautier, quien afirma que Ingres se «remonte directement aux sources primitives, à la nature, à l'antiquite grecque, à l'art du seizième siècle [Rafael]»; Théophile Gautier, «Ingres», L'Artiste, 1 (5 abril 1857), p. 5.

[2] Cf. entrada de classique, Littré. Véase también, E. J. Delécluze, Traité elementaire de peinture (París, 1842; ed. orig., 1828), p. 229. Curtius atribuye a Aulo Gelio (circa 123-circa 165) la utilización de «clásico» para designar a un autor de primera clase, cuyo estilo se erige en modelo; Ernst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages (Londres, 1953 [trad. cast.: Literatura europea y Edad Media Latina, México, FCE, 1955, 1976]), pp. 249-251.

[3] Sobre la admiración que sentía Cézanne por Delacroix, cf., p. ej., sus cartas a Ambroise Vollard, 23 de enero de 1902 (en la que llama a Delacroix el «grand Maître»), y a Émile Bernard, 12 de mayo de 1904 (en la que dice que proyecta un cuadro de una apoteosis de Delacroix), John Rewald, ed., Paul Cézanne, correspondance (París, 1937), pp. 244, 260. Para una relación de los testimonios disponibles con respecto al interés de Cézanne en Delacroix, véase Sara Lichtenstein, «Cézanne and Delacroix», Art Bulletin, 46 (marzo de 1964), pp. 55-67. El alcance del interés de Cézanne en Poussin es analizado más adelante. Para un estudio de la relación entre los tres maestros, cf. también Kurt Badt, The Art of Cézanne, trad. Sheila Ann Ogilvie (Berkeley, 1965; ed. orig. alemana, 1956), pp. 278-323. El análisis que hace Badt de las opiniones de Delacroix y de su importancia para Cézanne (esp. pp. 284-286, 293) me parece más perspicaz que sus observaciones sobre Poussin.

[4] Paul Mantz, «Un Nouveau Livre sur le Poussin», L'Artiste, 4 (23, 30 de mayo de 1858), p. 41.

[5] Anotación del 13 de enero de 1857, André Joubin, ed., Journal d'Eugène Delacroix, 3 vols. (París, 1950), 3, p. 22.

[6] Alexandre Dumas, «L'École des Beaux-Arts», París Guide, 2 vols. (Bruselas, 1867), 1, p. 858.

[7] Dumas no contó el incidente cuando se refirió brevemente a Thiers y el encargo de El último juicio en una publicación anterior. Véase Alexandre Dumas, «Eugène Delacroix» (1853), Mes Mémoires, ed. a cargo de Pierre Josserand, 5 vols. (París, 1954-1968), 5, p. 32. De todos modos, el hecho de que Delacroix rechazara al encargo de Thiers ya lo había mencionado antes G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, 25 vols. (Linz, 1911; ed. orig., 1835-1852), 18: 406.

[8] Sobre el encargo a Delacroix, véase, p. ej., Maurice Serullaz, Les Peintures murales de Delacroix (París, 1963), p. 27; Sobre el encargo a Sigalon, véase Ernest Bosc, «Xavier Sigalon», Nouvelles Archives de l'art français, 4 (1876), pp. 425-426.

[9] La copia, expuesta en le École des Beaux-Arts, iba a ser prácticamente del mismo tamaño que el original. Dumas señaló que Delacroix no era un hombre que pudiera permitirse perder diez años de su vida en la «estéril copia de una obra de otro pintor» («L'École des Beaux-Arts», p. 858). Parece que Thiers siempre admiró a Sigalon, pero lo consideraba inferior a Delacroix; véase Adolphe Thiers, Salon de mil huit cent vingt-quatre (París [1903]), p. 19. Sobre el trabajo y la falta de espontaneidad que supone copiar, cf. Théophile Gautier, «Des originaux et des copies», Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire, 1 (1842), pp. 16-17.

[10] Dumas, «L'École des Beaux-Arts», p. 858.

[11] Eugène Delacroix, «Sur le Jugement dernier» (1837), Œuvres littéraires, ed. a cargo de Élie Faure, 2 vols. (París, 1923), 2, pp. 217-224.

[12] Delacroix, «Le Poussin» (1853), «Sur le Jugement dernier», Œuvres littéraires, 2, pp. 94, 224. Pese a esta salvedad con respecto al lugar que ocuparía realmente Rafael, Delacroix lo consideraba un artista sumamente original; «Raphaël» (1830), Œuvres littéraires, 2, pp. 12, 15. Aparte de

Miguel ángel, Delacroix también llamaba Homero a Rubens; véase la anotación de su diario correspondiente al 20 de octubre de 1853, Journal, 2, p. 95.

[13] Véase la anotación del diario de Delacroix correspondiente al 13 de enero de 1857, Journal, 3, p. 23.

[14] Delacroix, «Le Poussin», Œuvres littéraires, 2, pp. 94-95. Delacroix señala en su diario el 28 de abril de 1853 que Poussin estaba al margen de toda convención; Journal, 2, p. 31.

[15] Véase, e.g., Philippe de Chennevières, «Nicolas Poussin», Archives de l'art français, 1 (15 de enero de 1851), pp. 1-11, Victor Advielle, Recherches sur Nicolas Poussin et sa famille (París, 1902).

[16] Sobre la condición francesa de Poussin, véase, p. ej., Philippe de Chennemeres- Pointel, Essais sur l'histoire de la peinture française (París, 1894), p. 113; Maurice Denis, «La Réaction nationaliste» (1905), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), pp. 189-191.

[17] Me centraré únicamente en las interpretaciones del siglo XIX y trataré de no justificar ni rebatir estas opiniones basándome en las obras y escritos de Poussin o bien en una lectura crítica de las fuentes documentales pertinentes.

[18] Las diversas polémicas solían hacer referencia al testimonio de Félibien sobre las actividades de Poussin en Roma; véase, p. ej., Jacques Nicolas Paillot de Montabert, Traité de la peinture, 9 vols. (París, 1829-1851), 3, p. 194; Hervé Bouchitté, Le Poussin, sa vie et son œuvre (París, 1858), pp. 38-39; Paul Desjardins, Poussin (París, 1903), p. 48; André Fontaine, Les Doctrines d'art en France (París, 1909), p. 9. In 1792, Watelet y Levesque afirmaron, sin mencionar a Félibien, que Poussin hacía sólo rápidos esbozos de algunos aspectos del arte antiguo; su breve testimonio resulta especialmente interesante en el contexto de este estudio, ya que llegan a la conclusión (nada soprendente, por otro lado) de que, si Poussin «a peu copié, il a beaucoup imité». Aquí, la oposición entre copia e imitación no parece plantear problemas; un término implica servilismo y el otro creación libre y original: «cette imitation libre, originale, créatrice, prenne le titre

d'émulation». Véase Claude Henri Watelet y Pierre Charles Levesque, Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, 5 vols. (París, 1792), 3, pp. 138-139.

[19] Para los primeros testimonios (un tanto contradictorios) de este ejercicio de «copiar y medir», véase Giovan Pietro Bellori, Le Vite de' pittori, scultori a architetti moderni, ed. a cargo de Evelina Borea (Turín, 1976; ed. orig., 1672), pp. 426, 472-473; y André Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, 6 vols. (Trévoux, 1725; ed. orig., 1666-1668), 4, p. 12. Sobre el estudio que hizo Poussin del Antínoo, véase Georg Kauffmann, Poussin-Studien (Berlin, 1960), pp. 19-20. Para una breve historia del Antínoo, véase Francis Haskell y Nicholas Penny, Taste and the Antique (New Haven, 1981 [trad. cast.: El gusto y el arte de la Antigüedad, Madrid, Alianza, 1990]), pp. 141-143. Deseo expresar mi agradecimiento a Elizabeth Cropper, Charles Dempsey y Frances Huemer por sus consejos de carácter bibliográfico sobre el tema de Poussin.

[20] Théophile Thoré, «De l'École française à Rome», L'Artiste, 11 (6 de febrero de 1848), p. 216. Cf. Théophile Thoré, «Salon de 1846», Les Salons, 3 vols. (Bruselas, 1893), 1, p. 248.

[21] Mantz, «Un Nouveau Livre sur le Poussin», p. 41. Sobre la independencia de Poussin a pesar del estudio de otros artistas, cf., p. ej., «De l'originalité dans les arts du dessin» (1817), P. A. Coupin, ed., Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, 2 vols. (París, 1829), 2, p. 190; Philippe Busoni, «Poussin», L'Artiste, 7 (1834), p. 51.

[22] De unas notas tomadas circa. 1813-1827, reeditadas en Henri Delaborde, Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine (París, 1870), p. 147. Cf. Etienne Delécluze, «Salon de 1827», Journal des débats, 2 de enero de 1828, p. 2; Charles Blanc, «Nicolas Poussin», Histoire des peintres de toutes les écoles: École française, 3 vols. (París, 1865), 1, p. 5. Los comentarios de Ingres sobre el arte antiguo, Rafael y Poussin, y sobre lo «clásico» en general, eran muy conocidos, sobre todo a partir de la publicación del libro de Delaborde en 1870. Se han utilizado en repetidas ocasiones para articular la doctrina (francesa) del clasicismo. Mientras formula una definición de arte «clásico» para el periodo moderno, Robert Rey, el autoproclamado heredero de las teorías de Denis, saca a colación algunas de las afirmaciones de Ingres

relacionadas con la que acabo de citar (para la fuente documental [no identificada por Rey], véase Delaborde, p. 139; Rey cita mal a Delaborde/Ingres, lo cual induce a graves errores); Robert Rey, La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle (París, 1931), p. 23. Rey afirma que Poussin, Ingres y Delacroix son los grandes clásicos franceses (pp. 3-4); da la definición de clásico de Denis (aquél que expresa emoción por medio de elementos formales) (pp. 4-5); considera clásicos a los primitivos (p. 6); y señala que Poussin tenía la «sensibilité en presence de la nature dont l'observation pieuse est la source originelle de toute œuvre grande» (p. 11, cursiva mía). Rey dedica un capítulo al arte «clásico» de Cézanne (pp. 81-94).

[23] Véase, p. ej., Philippe de Chennevières-Pointel, «Jacques Restout, premiers essais de la théorie de l'art en France» (1854), Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France, 4 vols. (París, 1847-1862), 3, p. 194; Ernest Chesneau, «Le Realisme et l'esprit français dans l'art: Les Frères Le Nain», Revue des deux mondes 46 (1 de julio de 1863), p. 227; Théophile Gautier, «Le Musée du Louvre», París Guide, 2 vols. (Bruselas, 1867), 1, p. 399; Henry Lemonnier, L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin (París, 1893), pp. 327-328, 332.

[24] Lemonnier, L'Art francais, pp. 333-334. Cf. también Chennevières-Pointel, «Jacques Restout», pp. 195, 204.

[25] Raymond Bouyer, «Le Paysage dans l'art», L'Artiste, 6 (agosto de 1893), p. 124.

[26] Véase, p. ej., P. M. Gault de Saint-Germain, Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'ecole françoise (París, 1806), pp. 14-17; Charles Clément, «Nicolas Poussin», Revue des deux mondes, 5 (febrero de 1850), p. 720. Cf. también Thomas Couture, Méthode et entretiens d'atelier (París, 1867), p. 247. Maurice Denis hizo hincapié en la «digestión» intelectual que hacía Poussin de sus observaciones de la naturaleza más que en su exactitud literal; Denis, «Les Arts à Rome ou la méthode classique» (1898), Théories, pp 50-51. A este respecto, cf. Gustave Planche, «Le Paysage et les paysagistes: Ruysdael, Claude Lorrain, Nicolas Poussin», Revue des deux mondes, 9 (junio de 1857), p. 786.

[27] Véase, p. ej., Élie Roy, «Du sentiment de la nature dans l'art français: Les Paysagistes contemporains et disciples de Poussin», L'Artiste, junio de 1868, pp. 353-354.

[28] Raymond Bouyer, «Nicolas Poussin» (1905-1906), Histoire du paysage en France, ed. a cargo de Henry Marcel (París, 1908), pp. 109-110.

[29] Denis, «De la gaucherie des primitifs» (1904), «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories» (1905), «Cézanne» (1907), Théories, pp. 176-77, 209, 260; Émile Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites», Mercure de France, 69 (1, 16 de octubre de 1907), p. 627. Sobre el equilibrio clásico de Poussin, cf. Bouyer, «Nicolas Poussin», pp. 109-110. Bouyer sostiene que la estilización de la naturaleza de Poussin «no es involuntaria»; para Bernard, Denis, y Fry, en cambio, el grado en que Cézanne (el «Poussin» moderno) dominaba sus creaciones siempre fue motivo de especulación. Cf. más arriba, caps. 9, 10.

[30] Denis, «De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories», Théories, p. 204.

* Nuestra traducción de sur se basa en la del autor al inglés: according to, after, on the model of . (N. del T.)

[31] Véanse las palabras de Camoin en Charles Morice, «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques», Mercure de France, 56 (1 de agosto de 1905), pp. 353-354. (Denis calificó a Cézanne de artista «clásico» en su respuesta a la enquête de Morice [p. 356], pero no mencionó a Poussin.) Roger Marx había relacionado a Cézanne con Poussin aún antes; Roger Marx, «Le Salon d'Automne», Gazette des beaux-arts, 32 (diciembre de 1904), p. 463. El estudio más pormenorizado sobre el origen de las varias maneras en que se asoció a Cézanne con Poussin es el de Théodore Reff, «Cézanne and Poussin», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 23 (1960), pp. 150-174. Reff sostiene que el primero en relacionarlos fue Denis en noviembre de 1905. Las publicaciones de Camoin y Marx son, por supuesto, anteriores; aún así, es posible que la conexión la sugiriera primero Denis. Aún antes «François-Charles» (el pintor Charles Guerin) había afirmado que Cézanne era «grave et classique, comme Poussin, auquel, dit-on, il pense continuellement»; François-Charles, «L'Exposition des artistes

indépendants», L'Ermitage, 13 (mayo de 1902), p. 398. Si, como dio a entender François-Charles en 1902, se «decía» que Cézanne pensaba en Poussin, es posible que este pequeño chisme del mundo artístico tuviera su origen en los primeros comentarios de Camoin (u otros) sobre el maestro o en los continuos análisis teóricos de Denis, tanto si se publicaban como si no. En 1899, Denis le había oído decir a Vollard que Cézanne admiraba a Poussin, pero sólo como uno más de los «anciens maîtres»; véase la anotación del diario de Denis correspondiente al 21 de octubre de 1899, Maurice Denis, Journal, 3 vols. (París, 1957-59), 1, p. 157. (Doy las gracias a Roger Benjamin por identificar a «François-Charles».)

[32] Véase, p. ej., Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne», Mercure de France, p. 627. Como Reff no tenía en 1960 conocimiento de la respuesta de Camoin, mantenía que otra descripción de la relación Cézanne-Poussin, la de Léo Larguier, representaba una transformación poética de la de Bernard: según Reff, Larguier había cambiado a propósito refaire por vivifier («Cézanne and Poussin», p. 156; Léo Larguier, Le Dimanche avec Paul Cézanne [París, 1925], p. 40). Aunque la interpretación de Larguier, aparte de basarse en Bernard, parece descabellada en vista de las declaraciones de Camoin, es probable que Larguier, que era amigo de éste, se las tomara prestadas o bien, si Cézanne hizo realmente el comentario, que lo oyera por la misma época que Camoin. En 1962, Reff afirmó que no conocía la respuesta de Camoin, pero no cambió el argumento que había hecho previamente; Théodore Reff, «Cézanne et Poussin», Art de France 3 (1962), p. 302.

[33] Morice, «Enquête», p. 354. La cita procede de la carta de Cézanne a Camoin del 13 de septiembre de 1903, Rewald, Correspondance, p. 255. Cézanne se refería a un consejo que asociaba a las enseñanzas de Thomas Couture; cf. Couture, Méthode, p. 253. Tanto aquí como en otras partes traduzco vivifier por «devolver a la vida (revivir)» y no por «dar vida» (vivificar), que es el sentido más literal. Si me permito esta licencia semántica es por el discurso crítico en el que se encuadra vivifier . Durante el siglo XIX se concedía importancia sobre todo a «revivir», «resucitar» o recuperar las verdades artísticas vivas antaño que habían muerto o se habían perdido recientemente. Como Poussin y su arte habían estado «vivos» (tanto literal como figuradamente), los críticos hablaban de hacerlos «revivir» en una época en que era necesario «recuperar» [bring to life en el original. N.

del T.] cualquier sensación vital. En la edición inglesa oficial de las cartas de Cézanne también se traduce vivifier por «revivir»; véase John Rewald, ed., Paul Cézanne: Letters, trad. Marguerite Kay (Londres, 1941), p. 230.

34 Morice, «Enquête», p. 354. Las citas proceden de las cartas de Cézanne a Camoin, 3 de febrero y 22 de febrero de 1903, Rewald, Correspondance, pp. 246, 253.

35 Cf. más arriba, parte 2.

36 Bouyer, «Le Paysage dans l'art», p. 123.

37 Denis Diderot, «Salon de 1767», Salons, ed. a cargo de Jean Seznec y Jean Adhémar, 4 vols. (Oxford, 1957-1967), 3, pp. 61-62. Cf. Ingres, quien escribió que las obras antiguas «también son naturaleza»; notas de circa 1813-1827, Delaborde, p. 139.

38 Émile Bernard, «Paul Cézanne», L'Occident, 6 (julio de 1904), p. 28; Denis, «Cézanne», Théories, p. 251.

39 Denis, «Cézanne», Théories, p. 251.

40 Cartas de Cézanne a Bernard del 23 de diciembre de 1904 y 1905 (no constan día ni mes), Rewald, Correspondance, pp. 269, 275. Cézanne se quejaría más adelante de que Bernard no había seguido su consejo y había estudiado demasiado arte en museos en lugar de tener una experiencia directa de la naturaleza; cartas a su hijo del 13 y el 26 de septiembre de 1906, pp. 289, 293.

41 Francis Jourdain, quien fue a ver a Cézanne con Camoin, probablemente en 1904, confirmó que Cézanne decía que había «toujours essayé de vivifier le Poussin devant la nature». Véanse las memorias de Jourdain, publicadas en 1946-1950, reeditadas en P. M. Doran, ed., Conversations (París, 1978), p. 84.

42 Según Jules Borély, quien visitó al pintor en 1902, Cézanne se quejaba de que la abundancia de imágenes del pasado abrumaba a los pintores de su época: «Nous ne voyons plus la nature; nous revoyons les tableaux». Véanse

las memorias de Borély, publicadas en 1926 y reeditadas en Doran, p. 22. El comentario de Cézanne es un tópico del siglo XIX, la clase de observación que hacían los artistas que buscaban una «técnica de la originalidad». Cf. más arriba, parte 2.

[43] Morice, «Enquête», pp. 349, 354. No obstante, en una carta de 2 de diciembre de 1904, Camoin cuenta a Matisse que Cézanne ha dicho lo siguiente: «il faut faire des tableaux, composer des tableaux comme font fait les maîtres, non pas comme font fait les Impressionnistes qui découpent un morceau de nature au hasard [...]». Véase Daniele Giraudy, «Correspondance Henri Matisse-Charles Camoin», Revue de l'art, 12 (1971), p. 10. A pesar de su aparente crítica al impresionismo (según las palabras de Camoin), Cézanne, a tenor de todo de lo que cuenta éste en la carta, sigue dando prioridad al estudio de la naturaleza y aboga por utilizar a los maestros sólo como guías, no como modelos a los que haya que imitar en todo. La carta de Cézanne a Camoin del 9 de diciembre de 1904, escrita poco después de la visita de la que le habla éste a Matisse, confirma esta postura: «les conseils, la méthode d'un autre ne doivent pas vous faire changer votre manière de sentir» (Rewald, Correspondance, p. 267).

[44] Véase más arriba, parte 2.

[45] Denis, «Cézanne», Théories, pp. 250, 260.

[46] Sobre el tema de las «fuentes» de Cézanne en otras obras de arte se han llevado a cabo numerosas investigaciones. La mayoría de las figuras que aparecen en sus composiciones de bañistas parecen tener su origen en otros cuadros y esculturas, no en modelos vivos. Por otra parte, Cézanne trabajaba a menudo con fotografías y reproducciones; en tales ocasiones, solía basarse en la disposición lineal dada y a menudo también en los detalles de composición; no obstante, al transformar el tema que había tomado «prestado» en una imagen vista a través de la «atmósfera» impresionista, aplicaba su singular pauta de pinceladas yuxtapuestas de colores vivos, con lo cual ocultaba buena parte de la configuración espacial dada. Sobre las «fuentes» de Cézanne, véanse esp., Gertrude Berthold, Cézanne und die alten Meister (Stuttgart, 1958), y la reseña que hizo de él Théodore Reff, Art Bulletin, 42 (junio de 1960), pp. 145-149; Théodore Reff, «Reproductions and Books in Cézanne's Studio», Gazette des beaux-arts, 56 (noviembre de

1960), pp. 303-309; Reff, «Cézanne et Poussin», Art de France, pp. 302-310; Lichtenstein, «Cézanne and Delacroix», Art Bulletin, pp. 55-67; Théodore Reff, «Copyists in the Louvre, 1850-1870», Art Bulletin, 46 (diciembre de 1964), p. 555; Adrien Chappuis, «Cézanne dessinateur: copies et illustrations», Gazette des beaux-arts, 66 (noviembre de 1965), pp. 293-308; Guila Ballas, «Daumier, Papety et Delacroix, inspirateurs de Cézanne», Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art françai s, 1974, pp. 193-199; Sara Lichtenstein, «Cézanne's Copies and Variants after Delacroix», Apollo, 101 (febrero de 1975), pp. 116-127; Guila Ballas, «Paul Cézanne et la revue "l'Artiste"», Gazette des beaux-arts, 98 (diciembre de 1981), pp. 223-232.

[47] Para un ejemplo relativamente temprano de la compleja transformación que llevaba a cabo Cézanne con las imágenes «prestadas» (en este caso de Gérome), véase Chappuis, «Cézanne dessinateur», pp. 298-299. Con respecto a su sumisión a la naturaleza, véase su carta a Bernard del 26 de mayo de 1904, Rewald, Correspondance, p. 262. Para otras referencias a la prioridad que daba a la naturaleza en detrimento del arte como fuente de inspiración, véanse sus cartas a Camoin, 3 de febrero de 1902 y 13 de septiembre de 1903; y a Bernard, 12 de mayo y 23 de diciembre de 1904 (sin fecha), y 23 de octubre de 1905; Correspondance, pp. 246, 255, 261, 268-269, 275, 276-77. Sobre la sumisión «clasicista» a la naturaleza, cf. los comentarios de Ingres (circa 1813-1827) con respecto a Rafael (citados en Delaborde, p. 117): «Raphaël et cela (le modèle vivant), c'est synonyme. Et quel chemin Raphaël a-t-il pris? Lui-même a été modeste, lui-même, tout Raphaël qu'il était, a été soumis. Soyons donc humbles devant la nature».

[48] Cf. más arriba, parte 2.

[49] Durante el siglo XX, los historiadores de arte han negado en numerosas ocasiones la «espiritualidad» de la relación Cézanne-Poussin. Para un ejemplo reciente, véase Katia Tsiakma, «Cézanne's and Poussin's Nudes», Art Journal, 37 (invierno de 1977/1978), pp. 120-132.

[50] Estilísticamente, el carácter lineal o plano de lo «clásico» a menudo se contrapone al colorismo «barroco». Las observaciones de este tipo suelen dar lugar a estudios sobre el desarrollo personal o la periodización histórica: lo clásico se vuelve barroco o lo barroco se vuelve clásico. Además, la presentación de un tema a veces se caracteriza por una sencillez y un orden

«clásicos» que se opondrían al excesivo detallismo «realista» e incluso al desorden (lo «ideal o «esencial» se contrapone a lo «real»). Los críticos y los historiadores de arte suelen asociar el tema al estilo, y prefieren ver un estilo clásico (o barroco) allí donde cabe identificar un tema clásico (o barroco), y viceversa. Cuando no resulta fácil establecer esta correspondencia, la «tensión» pictórica resultante cobra un carácter psicológico (cf. más arriba, cap. 8, nota 38). Para ejemplos de una interpretación centrada en los estilos supuestamente barroco y clásico de Cézanne, véase Roger Fry, Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927), pp. 25-26; y los comentarios del mismo tipo en Meyer Schapiro, Paul Cézanne (Nueva York, 1962; ed. orig., 1952), pp. 27-28. Basándose en Fry (y en Denis), Schapiro afirma que el arte de Cézanne concilió las «antiguas alternativas históricas» de color y línea o naturaleza y estilo: «La polaridad de estilos ya no [constituía] un problema artístico». Esto sirve para definir un rasgo típico de la teoría de lo clásico: el arte clásico supera la distinción entre estilo clásico y estilo barroco, distinción que muchos críticos de finales del siglo XIX consideraban superficial y «puramente teórica». Aun así, las observaciones visuales de Schapiro en particular parecen incongruentes con semejante amplitud de miras teóricas; es como si estuvieran predeterminadas por la idea de que un pintor debe ser clásico en un sentido más formal y limitado. Es decir, el análisis formal del estilo de Cézanne resulta insuficiente para establecer una teoría completa de lo «clásico». El clasicismo queda reducido a una definición pictórica del tipo «planos paralelos a la superficie del cuadro»; y al último Cézanne se le califica a veces de clásico y otras de barroco. Sin embargo, para el público de su época, la falta de profundidad espacial y la sencillez formal «clásica» de Cézanne no eran fruto de una organización compositiva plana (o de su ausencia), sino, más bien, rasgos clásicos producidos por la pauta de color uniforme del pintor (cf. más arriba, pp. 222-230). El color podía significar un clasicismo «natural». En cambio, para Schapiro, el color recuerda inicialmente al barroco. En consecuencia, para ser clásico, Cézanne debe esforzarse por «disciplinar» y dominar el color. Schapiro y otros autores lo consideran menos intrínsecamente propio del clasicismo que la línea.

[51] Sobre la «solidez» de Cézanne, véase, p. ej., Schapiro, p. 19: «La forma elaborada de [Cézanne] llama la atención porque posee los rasgos del objeto representado; colores locales, peso, solidez y extensión». Clement Greenberg quizá haya sido el crítico más perspicaz al señalar que la

«solidez» que se le atribuye a Cézanne no tiene por qué ser una referencia al volumen, sino más bien a la coherencia del diseño bidimensional («decorativo»). Al hacer esta observación, Greenberg vuelve a la distinción entre naturaleza y estilo que tan importante fue para las teórias simbolitas de Bernard y Denis. Para estos críticos, Cézanne sintetizaba una visión de la naturaleza (una visión completa, ya que creaba una ilusión de la tercera dimensión) y una idea de estilo o estructura pictórica abstracta (cf. más arriba, caps. 9 y 12). El pasaje de Greenberg al que nos referimos es muy sustancioso: «El propósito de Cézanne de dar al impresionismo un carácter escultórico dio lugar, una vez conseguido, a un cambio de la estructura de la ilusión pictórica a la configuración del cuadro como objeto, como superficie plana. Cézanne captó la «solidez» a la perfección; pero es una solidez tan literal y bidimensional como una representada.

«El verdadero problema no parecía estar en cómo rehacer a Poussin según el modelo de la naturaleza, sino en cómo relacionar (de una forma más cuidadosa y explícita que Poussin) cada parte de la ilusión de profundidad con una pauta superficial dotada incluso de derechos pictóricos superiores. Unir más firmemente la ilusión tridimensional a un efecto superficial decorativo, integrar la plasticidad y la decoración: lo dijera o no, éste era el verdadero objetivo de Cézanne. En este caso, los críticos como Roger Fry supieron interpretarlo correctamente; pero también en este caso las teorías que expuso rsultan menos congruentes con la práctica». Véase Clement Greenberg, «Cézanne» (1951), Art and Culture (Boston, 1961), p. 54. La idea que defiende Greenberg (Cézanne dio prioridad al efecto de la superficie bidimensional y evitó la ilusión de la representación del cuadro para hacer visible su caracter plano) concuerda con la definición general de modernismo que hizo el crítico más adelante: «Uno se da cuenta del carácter plano de los cuadros [modernistas] antes, no después, de advertir lo que contiene la superficie plana»; Clement Greenberg, «Modernist Painting» (1965), reeditado en Gregory Battcock, ed., The New Art (Nueva York, 1966), p. 103. El comentario de Greenberg sobre la aparente incongruencia entre la teoría y la práctica de Cézanne resulta muy pertinente en el contexto de mi argumentación; cabe preguntarse si un nuevo estudio conduciría a algún tipo de conciliación entre una y otra. En mi opinión, los objetivos teóricos de Cézanne eran algo más sencillos de lo que cree Greenberg; en consecuencia, su práctica también lo era; véase más adelante, cap. 14.

[52] James Huneker, «Paul Cézanne», Promenades of an Impressionist (Nueva York, 1910), p. 4. A Huneker el arte de Cézanne le parecía tosco y primitivo, pero sugería que podía convertirse en un «clásico», ya que, al lado de Van Gogh y Gauguin, parecía moderado (p. 11). Es decir, según Huneker, un pintor será «clásico» si se produce una asimilación general; ésta es una de las interpretaciones de lo clásico que hizo Delacroix: uno se convierte en un «clásico» si constituye un modelo lo bastante asequible para que lo imiten (cf. más arriba, pp. 232-234).

Capítulo 14

¿Tenía Cézanne una teoría?

[El artista] debería recelar de la mente literaria que tantas veces le hace al pintor desviarse de su verdadero camino –el estudio concreto de la naturaleza– para perderse durante demasiado tiempo en especulaciones abstractas.

Cézanne, carta a Émile Bernard, 12 de mayo de 1904[1]

[El arte de Bernard] no [nace] de la emoción de la naturaleza [émotion de la nature], sino de lo que ha podido ver en los museos, y más aún de una mente filosófica [...]

Cézanne, carta a su hijo, 13 de septiembre de 1906[2]

El tiempo apremia [...] ¡Estoy harto de teorías! Obras [...] Las teorías consumen a los hombres. Para resistirse a ellas hace falta un alma inviolable, una fuerza vital inagotable.

Tomado de «Lo que [Cézanne] me contó» de Joachim Gasquet[3]

Cuando Cézanne se queja de la teoría, se refiere a que no puede perder el tiempo con la especulación, ni siquiera con la relacionada con la actividad que lo ocupaba. Durante los últimos años de su vida padeció una creciente debilidad física y mostró una constante inseguridad respecto a su capacidad para poder alcanzar un fin adecuado en su búsqueda artística. Trataba de evitar las distracciones de un modo casi desesperado. Sus admiradores

simbolistas, en cambio, tendían a permitir que la pintura siguiera el ejemplo de la teoría; y, como eran mucho más jóvenes, no sentían el apremio del tiempo en su vida personal, aunque sí una inquietud creciente respecto a la presión que pudiera ejercer el tiempo histórico sobre su reputación. A diferencia de Cézanne, los pintores simbolistas se dedicaban a la teoría y la crítica con vistas a demostrar la importancia de sus logros, y en ello incluían el descubrimiento y la explicación del estilo de Cézanne. Mientras el viejo «precursor» veía que el futuro le dejaba cada vez menos margen para la «realización» de su arte inacabado, sus jóvenes seguidores, obsesionados con la historia, se enzarzaban en discusiones sobre el pasado. Según su «maestro», estaban perdiendo el tiempo.

De todos modos, en lo que respecta a las cuestiones técnicas y el propósito del arte, los artistas deben tener teorías o, por lo menos, una idea formada de lo que están haciendo. El artista que no hace de la teoría uno de los aspectos más importantes de su actividad artística es probable que acabe soltando tópicos para salir del apuro con rapidez y eficacia. De hecho, cuando las personas que iban a verle le presionaban para que se pronunciara sobre temas de gran importancia teórica, Cézanne solía valerse de un lenguaje y unos conceptos muy corrientes. De ahí que sus observaciones suelan parecer trilladas y crípticas al mismo tiempo[4]. No obstante, revelan un hilo argumental coherente que cabe asociar de inmediato con las ideas de los «románticos» y los impresionistas.

Los planteamientos «teóricos» a los que Bernard, Denis y más tarde los especialistas concedieron más importancia se encuentran en un conjunto de cartas que Cézanne escribió durante la última década de su vida a quienes le pedían una explicación racional de su pintura y del arte en general. En estos planteamientos aparece con frecuencia la palabra «sensación», término problemático tanto en francés como en inglés. «Sensación» posee un doble significado, ya que designa tanto la percepción de algo exterior como una emoción interior: ver y sentir. Si tenemos en cuenta esta ambivalencia, la «sensación» del artista se vuelve análoga a su «impresión»; ambas experiencias (sensación e impresión) son al mismo tiempo subjetivas y objetivas y mantienen una relación mutua que supone la presencia tanto del yo como de la naturaleza[5]. Cézanne utilizó el término «sensación» en todos sus sentidos cuando escribió sobre la necesidad de volver a despertar «los

instintos, las sensaciones artísticas que albergamos en nuestro fuero interno mediante el contacto con la naturaleza»[6].

¿En qué se diferencia la sensación de un artista de la de cualquier otra persona? Cézanne y otros coincidieron en que es más «intensa». En 1870 un periodista escribió que Cézanne daba al carácter grotesco de sus figuras una explicación muy sencilla: «Yo pinto lo que veo, lo que siento; y tengo sensaciones muy intensas»[7]. Más tarde, el pintor volvió a hacer referencia a la «intensa sensación de la naturaleza» y al hecho de que su «temperamento» fuera una «fuerza» o un «poder»[8]. Al asociar la sensación y el temperamento al potencial artístico, Cézanne daba algo parecido a una explicación «teórica» completa de la actividad artística, explicación que desarrollaría de forma relativamente detallada al menos en dos ocasiones: primero, en 1904, en una carta a un joven admirador, Louis Aurenche; luego, en 1905, a un famoso crítico, Roger Marx. A Aurenche le dijo lo siguiente: «Si la intensa sensación de la naturaleza que yo sin duda tengo constituye la base necesaria de toda concepción artística [...], el conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción no es menos fundamental, y no se adquiere sino tras una larga experiencia [très longue expérience]»[9]. Y a Roger Marx: «Con el temperamento de un pintor y un ideal del arte (es decir, un concepto de la naturaleza), [a mí me] habrían hecho falta los medios de expresión suficientes para ser inteligible al público en general y ocupar un rango apropiado en la historia del arte»[10].

La gran importancia de esta cita no pasó inadvertida; Marx se la mandó a Rivière y Schnerb, y éstos la utilizaron en su estudio interpretativo (publicado en 1907), que estaba integrado en gran parte de recuerdos de la visita que habían hecho al maestro en 1905. Su versión de las palabras de Cézanne difiere un poco de la que daría Rewald más tarde en la edición definitiva de la Correspondance. Pero los cambios no afectan al significado; de hecho, parecen mejorarlo, ya que ponen de manifiesto el alcance de las referencias que contienen los términos empleados por Cézanne. Puede que la versión publicada por Rivière y Schnerb sea una trascripción incorrecta, pero las diferencias parecen totalmente inconscientes. Son la clase de sustituciones naturales que se dan entre conceptos muy semejantes[11]. Por ejemplo, Rivière y Schnerb ponen idéal d’artiste donde Rewald dice idéal d’art; esto no representa necesariamente una contradicción, pues la crítica del siglo XIX concebía el «ideal» artístico como la visión personal del pintor

(asociada a su personalidad y temperamento) y, al mismo tiempo, como un estilo normativo universal (asociado a la tradición artística)[12]. Por otra parte, Rivière y Schnerb escriben moyens d'execution en lugar de moyens d'expression; sin embargo, ambas frases designan los medios técnicos de ejecución que, obviamente, vienen a ser los medios de expresión artística[13]. Por tanto, son varios los términos de Cézanne que parecen tener doble significado: sensation (a menudo sinónimo de impression), que, al unir el temperamento del pintor a la naturaleza que percibe, hace referencia a una relación constitutiva tanto del mundo como del yo. Algo parecido ocurre con el idéal, que es subjetivamente personal y objetivamente común (es decir, forma parte de la «historia del arte»). Por último, la técnica (moyens) del artista representa al mismo tiempo la expresión de la emoción espontánea y la organización preconcebida de los elementos de diseño (el color y la línea) para transmitir un mensaje de carácter general. A este respecto, el esquema teórico de Cézanne debería resultar bastante conocido, pues se trata del mismo entramado de conceptos afines del que ya se habló en la primera parte en referencia al impresionismo y el simbolismo (véase p. 77).

Cézanne creía (algo muy común, por no decir universal) en la individualidad esencial de los artistas. Los artistas de verdad jamás se imitaban entre sí: veían «la verdad», y conocían y expresaban «la verité en peinture»[14]. Las impresiones o sensaciones del mundo que tenía un artista estaban vinculadas necesariamente a su temperamento, con el cual se correspondía el «ideal» expresado[15]. El concepto básico que defiende Cézanne se inscribe en el romanticismo de Stendhal y Baudelaire, a los que admiraba, pero sobre todo en el naturalismo de Émile Zola, del que fue amigo íntimo durante su juventud y primera edad adulta[16]. Este concepto recuerda a la síntesis que hizo Zola de la teoría del arte: «una obra de arte es una parte de la naturaleza vista a través del temperamento artístico»[17]. Como ya he señalado, la definición de Zola sirvió como teoría de la subjetividad impresionista, y los críticos simbolistas la citaban a menudo para explicar la deformación «subjetiva» patente en la pintura naturalista. Por tanto, cabe suponer que en 1904, cuando habló por primera vez con Émile Bernard, Cézanne dijera cosas parecidas a las aparecerían posteriormente en sus cartas y que el pintor simbolista oyera palabras conocidas, aunque en un contexto inesperado: «Cézanne tan sólo habla de pintar la naturaleza en función de su personalidad y no de [la idea de] el arte [...] Profesa las teorías del

naturalismo y el impresionismo [...][18]» Al igual que Zola, Cézanne prefería la naturaleza, incluso su propia naturaleza, a cualquier arte (convencional).

* * *

Si la «teoría» de Cézanne era impresionista, ¿qué repercusiones tiene esto en el análisis de su estilo? Más arriba he indicado (véanse pp. 225-228) que, aunque la falta de profundidad espacial de los cuadros de Cézanne se podía ver como el producto de una conceptualización «primitiva», también era posible considerarla «atmosférica» y congruente con las inquietudes impresionistas. ¿Cómo podemos explicar otros aspectos de la gaucherie del pintor, de la desmaña o las deformaciones que muestra en general? Los teóricos simbolistas dieron a esto una respuesta rápida: el temperamento artístico causa deformaciones. Como escribió Albert Aurier, el arte de Zola («la naturaleza vista a través del temperamento») puede dar como resultado a una «deformación que varía según la personalidad»; una obra naturalista revela la «naturaleza esencial de su creador porque nos muestra las transformaciones que sufrió el objeto artístico al ser percibido por el artista». Es decir, para Aurier, el impresionismo venía a ser la «interpretación de una sensación directa, con todas las deformaciones de una síntesis rápida y subjetiva»[19].

¿Podían explicarse algunas de las extrañas deformaciones que presentaban las figuras de Cézanne a tenor de esta inmediatez visual impresionista? Parece que Gustave Geffroy así lo creía. El crítico tuvo la oportunidad de ver a Cézanne en acción mientras pintaba su retrato en 1895[20]. En algunos ensayos que escribió poco antes y poco después de observar al pintor, Geffroy se refirió a la gran importancia que concedía el pintor al estudio de la naturaleza, pero expresaba cierto disgusto por el grado de deformación o gaucherie evidente en sus obras «inacabadas»[21]. Aun así, Cézanne se convirtió en una especie de clásico a pesar de su falta de profesionalidad, su aislamiento, y su consiguiente fracaso a la hora de llegar a un público más amplio:

Es lamentable que [Cézanne] no pudiera ofrecer a su país y a su época la obra a gran escala que llevaba en su interior. Pero su estilo personal no pierde nada por esta incapacidad, ya que está presente, claramente presente, en todas las obras que combinan la reflexión y la espontaneidad hasta un extremo quizá nunca visto[22].

Geffroy identificó los aspectos de Cézanne que se inscribían en su leyenda «simbolista»: el aislamiento personal, la independencia artística, la gaucherie, el primitivismo y el equilibrio clásico entre orden conceptual y sensación directa. Pero, al final, hizo una interpretación impresionista de las excentricidades del pintor:

Dicen que las telas de Cézanne no están terminadas. No importa mientras expresen la belleza [y] la armonía que ha sentido en su interior. ¿Quién es capaz de decir en qué momento preciso está acabado un cuadro? El arte no avanza si no se mantiene inacabado en cierta manera, pues la vida que reproduce se encuentra en constante proceso de transformación. Es preciso dar una idea del conjunto y de la duración (la durée) por el modo en que se presenta un momento. Ésta es la verdad del arte en cualquier lugar y en cualquier época, la verdad que el impresionismo confirma de una manera sumamente intensa y cautivadora.

Cézanne es uno de los representantes de esta visión fugaz y eterna [...][23]

La crítica de Geffroy integra la pintura del artista con su visión, es decir, con su vida. Debido a su percepción inmediata de la sensación, la pintura de Cézanne no sólo reproduce el mundo exterior, sino también la vida del artista que habita el mundo e incluso le da vida. Por tanto, la deformación artística, al igual que la distinción artística de un clásico «original», procede de dos fuentes: la independencia del artista respecto de los conceptos y métodos de los otros (su naïveté) y su grado de individualidad intrínseca (la «intensidad» de su sensación). No cabe duda de que Cézanne bebía en ambas, y su arte es una prueba clara de ello. Cuando Pissarro vio la exposición en la galería de Vollard en 1895, hizo referencia al carácter «salvaje» e «inacabado» de los cuadros de Cézanne, pese a lo cual le

parecieron fascinantes a la vez que refinados: «¿Por qué? ¡[Porque] la sensación está presente!» Pissarro recalcó que su antiguo «alumno» había conservado «su sensación personal», incluso al aprender del ejemplo de otros, él incluido[24]. Según Zola –que, al igual que Geffroy, sólo concebía el arte si tenía vida–, la independencia y la sensación personal también se hallaban en la obra de Manet y explicaban la fuerza y la idiosincrasia de su pintura[25]. Posteriormente, Matisse (representante de la generación a la que tanto respeto inspiró el ejemplo de Cézanne) asociaría la sensación directa a la deformación artística haciendo un razonamiento parecido: «No puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera en que lo reproduzco»[26].

Tanto a los impresionistas como a los simbolistas el fenómeno de la deformación (la ruptura con respecto a la representación convencional) les resultaba bastante conocido; sin embargo, es probable que las diversas gaucheries de los cuadros de Cézanne les parecieran convincentes e insólitas al mismo tiempo, pues daban la impresión de constituir la imagen desde el principio, en lugar de alterar una imagen ya dada o creada. Era totalmente correcto que la «deformación» –una característica artística deseable para expresar la ingenuidad o la sinceridad– constituyera la representación artística, pero deformar una imagen a la fuerza equivalía a inventar la ingenuidad, a crear una característica hallada, no a descubrirla. A lo largo del siglo XIX, Denis y muchos otros habían prevenido contra tal artificialidad artística, que parecía antitética al arte «original», fuera clásico o primitivo[27]. Todo el mundo lo sabía, y nadie lo entendía mejor que los impresionistas, que trataban de plasmar la inmediatez de las sensaciones y las emociones con cada una de las pinceladas que daban. De hecho, el tipo de gaucherie que Geffroy veía en la pintura de Cézanne ya se había convertido en una especie de sello distintivo de la visión naturalista.

Un ejemplo temprano de la deformación «impresionista» puede verse en el Retrato de Édouard Blau (1866; il. 38) de Frédéric Bazille. En este cuadro, el armazón de la silla, al igual que el de muchos de los objetos familiares respresentados en las obras de Cézanne, no parece tener una estructura física coherente, pues los lados izquierdo y derecho son discontinuos[28]. Es más, se diría que Bazille ha aplicado unas pinceladas de pintura marrón (que forman la silla) sobre el extremo izquierdo de la figura, como si hubiera hecho una corrección pictórica que no tenía planeada o, simplemente, la hubiera vuelto

a ver. A consecuencia de esto, da la impresión de que una parte de la masa de pelo pintada previamente ha sido cortada de forma desmañada. Un observador que conociera los criterios académicos convencionales para la disposición de una figura sobre un fondo sabría que la silla no puede servir de figura mientras ésta sirve a su vez de fondo. Es evidente que, en un retrato, la «figura» (el modelo) y el fondo no pueden cambiar de posición tan fácilmente. Sin embargo, Bazille pinta al mismo tiempo como un retratista y como un impresionista: da a entender que su sensación directa condiciona la colocación de los elementos en el cuadro, como si correspondieran a una secuencia viva y siempre incompleta de visiones que nunca podrían formar una composición estable.



38. Frédéric Bazille, Retrato de Édouard Blau, 1866. National Gallery of Art, Washington, D.C., Colección de Chester Dale.

Dicho de otro modo, la indecisión de Bazille (más propia del boceto) representa una visión «directa» o indirecta que, según las convenciones pictóricas, puede parecer inexacta, desmañada o deformada. Aunque lo que Bazille plasma en el cuadro resulta problemático en relación con las apariencias «objetivas» externas (esto es: las aceptadas en general como normativas), su estilo pictórico transmite al menos una idea con claridad: el artista ha sido (y sigue siendo) fiel a la impresión directa que ha tenido. Lo mismo cabría decir de Cézanne (como de hecho sugiere Geffroy), con independencia de que sus obras parezcan a menudo fruto de largos periodos de trabajo, ya que, para el impresionista, cada pincelada es el reflejo de la sensación espontánea[29]. Por ejemplo, los cuadros Cinco hombres y Trois Baigneuses de Cézanne (ils. 34 y 35) presentan una transición de facture que no permite que se distinga la figura del fondo; estas transiciones se dan en los contornos, que parecen sujetos a continuos retoques. Asimismo, los abocetados cambios de contorno que se ven en el retrato de su esposa (circa 1890; il. 39) indican, desde el punto de vista impresionista, una inmediatez continuada más que una intención de corregir o acabar el cuadro[30]. Otro ejemplo de un proceso «espontáneo» de delineación y coloración es Tres cráneos (circa 1900; il. 40), cuadro en el que el efecto de «alabeado» que produce la superficie de la mesa puede interpretarse como una muestra de gaucherie análoga a la incoherente estructura de la silla en el Retrato de Édouard Blau de Bazille. Émile Bernard tuvo ocasión de observar a Cézanne mientras pintaba una naturaleza muerta de tres cráneos (tal vez esta misma) y comentó que el cuadro «cambiaba de forma y color casi cada día [...] Realmente, su forma de estudio era una meditación pincel en mano»[31].



39. Paul Cézanne, Retrato de Madame Cézanne, circa 1890. Por gentileza del Detroit Institute of Arts, legado de Robert H. Tannahill.



40. Paul Cézanne, Tres cráneos, circa 1900. Por gentileza del Detroit Institute of Arts, legado de Robert H. Tannahill.

Ya he señalado antes que tanto los impresionistas como los simbolistas buscaban una «técnica de la originalidad». Aunque ellos hubieran preferido verlo como una búsqueda del doble origen (la naturaleza y el yo), su objeto de estudio era la técnica o los moyens d'expresion . Según sus planteamientos teóricos, el arte impresionista podía «hallar» la imagen visual de la «naturaleza vista a través del temperamento artístico» solamente mediante el perfeccionamiento de ciertos medios técnicos. Pero los medios de expresión parecían inalcanzables, al menos para Cézanne. De ahí el carácter «incompleto» de su obra, incluida su gaucherie . Geffroy preguntó cómo podía saber uno si un cuadro estaba «terminado», cómo podía acabar de pintar la imagen, la reproducción de una sensación, si la vida, la vida de la sensación, era interminable. No cabe duda de que Cézanne entendía la pregunta de Geffroy, pues él mismo se la formulaba no sólo en sus cuadros, sino también en sus cartas. Con frecuencia se refería al hecho de que sus cuadros no estaban acabados o «realizados»:

Creo que cada día estoy más cerca [de hacer realidad mi idea del arte], aunque con cierta dificultad [...]; el conocimiento de los medios para expresar las emociones [...] sólo se puede alcanzar tras un largo periodo de investigación.

Como pintor, cada vez tengo más lucidez frente a la naturaleza, pero me cuesta comprender mis sensaciones del todo. No soy capaz de alcanzar la intensidad que se despliega ante mis sentidos; carezco de la fascinante riqueza de color que anima a la naturaleza.

Cézanne escribió estas últimas palabras, que indican el largo camino que le quedaba por recorrer, tan sólo seis semanas antes de morir[32].

* * *

Irónicamente, el defecto de Cézanne le ponía en una situación favorable con respecto a la crítica. Desde el punto de vista de una estética basada en el hallazgo y la originalidad, su interminable búsqueda de los medios de expresión adecuados (aunque inalcanzables) parecía ejemplar. Uno de los argumentos habituales contra la rígida e inamovible convención académica siempre había sido que truncaba el desarrollo e incluso a la vida del arte. Como observó Ernest Chesneau en 1862, «la imperfección es una ley providencial sin la cual el mundo que habría dejado de existir hace ya tiempo»[33]. Por otra parte, está claro que los teóricos como Geffroy, Lecomte y Denis podían advertir la sinceridad que subyacía a toda gaucherie e interpretarían el estilo «primitivo» de un artista como a una excrupulosa vuelta a la naturaleza[34]. En la misma línea, Rivière y Schnerb escribieron que Cézanne justificaba la desmaña de sus pinturas con estas palabras: «Je suis un primitif». El pintor afirmaba que había evitado aplicar las enseñanzas recibidas en la École des Beaux-Arts porque abocaban a un estilo de reproducción automático y «fotográfico» que fijaba todas las imágenes mediante una técnica convencional y anulaba el impacto inmediato de la sensación (la preciada fuente de la deformación). Rivière y Schnerb observaron que el artista reconocía sus propias irregularidades, pero se negaba a pulirlas; simplemente dejaba que se produjeran[35]. Ésta era la razón, según Bernard, de que Cézanne admitiera que un arte inacabado como el suyo tan sólo podía servir de base a los demás pintores: «Soy demasiado viejo, no he hecho realidad [mis ideas], y ya no [seré capaz de] hacerlo. Sigo siendo el primitivo del camino que he descubierto»[36].

El carácter «inacabado» y «primitivo» de la pintura de Cézanne no sólo indicaba que era un «precursor», sino que atraía a todos aquellos que buscaban un rejuvenecimiento y una espiritualización de la inagotable fuente de la naturaleza. Joachim Gasquet, un poeta que vivía en Aix, colaboró con diversas publicaciones del movimiento «naturista» durante la última década de la vida de Cézanne y en ellas afirmó que los cuadros del pintor eran fuentes de inspiración[37]. El lema de Gasquet era: «Sin duda somos los primitivos de una raza futura»[38]. Al igual que el simbolismo, el naturismo estaba interesado en la evolución y la historia del arte. De ahí que Gasquet– citara– tomando quizá ideas prestadas de los escritos de Bernard las

siguientes palabras de Cézanne el patriarca: «Yo soy el primitivo de mi propio camino». Es más, Gasquet señaló que Cézanne tenía una idea aún más poética de su continuada inmersión en la naturaleza; el artista y el paisaje se unían en una sensación viva: «El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí [se pense en moi]»[39]. Esta idea, más que ninguna otra relacionada con el pintor, llamó la atención del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty mientras escribía un ensayo titulado «Le Doute de Cézanne» (1945). Merleau-Ponty entendía la pugna del artista por plasmar la naturaleza como un intento de conocer ese yo que surgía siempre de su experiencia personal. Un cuadro podía ser igual de incompleto que la vida[40].

Roger Fry también pensaba que la interminable búsqueda de Cézanne parecía un ideal para un arte moderno que buscara la experiencia de la sensación, del mundo y de la vida misma; un arte que no prevé sus efectos, sino que «busca». En 1919 Fry describió del siguiente modo lo que él llamaba «la visión creativa»:

la conjunción (estéticamente) caótica y arbitraria de formas y colores empieza a cristalizar en una armonía. A medida que esta armonía se hace patente a sus ojos, la visión del artista se deforma por la fuerza del ritmo que se ha creado en su interior [...] Ante semejante visión creativa, los objetos como tales empiezan a desaparecer, a perder sus distintas unidades, y a ocupar su lugar como las piezas de un mosaico visual[41].

La imagen de Fry recuerda a la presentada por los primeros críticos de Cézanne, que hablaban de la deformación característica del pintor y de la textura uniforme de su trama de color. Es más, el crítico británico aplicó en 1927 su descripción general de la «visión creativa» a Cézanne:

Cada lienzo debía constituir una nueva investigación y una nueva solución [...]; en algunas obras de Cézanne obtenemos una imagen clara del proceso de creación [artística] [...] Uno tiene la impresión de que [...] hacía falta una búsqueda interminable para saber con exactitud la importancia del lugar que ocupaba cada volumen en el espacio [de un cuadro de bañistas], una investigación que traería como consecuencia que las figuras fueran

desgarbadas e inverosímiles. En cualquier momento, la exigencia del conjunto de la composición de que se afirme con vehemencia una dirección rectilínea puede distorsionar la anatomía [...][42].

Según el razonamiento de Fry, el carácter provisional, «incompleto», de la pintura de Cézanne se convirtió en un paradigma para la creación. Se trataba de algo ya creado que incorporaba las características halladas y sentidas por el artista durante una experiencia en constante desarrollo. La referencia que hace Fry a la espontaneidad creativa («en cualquier momento») recuerda al ideal impresionista de la visión directa tanto como cualquier otra idea modernista del proceso creativo.

Más adelante, Meyer Schapiro siguió la misma línea analítica que Fry y, al igual que él, también definió la visión del artista como un proceso:

[Cézanne] flexibilizó el sistema de perspectivas del arte tradicional y dio al espacio de la imagen el aspecto de un mundo creado sin ayuda externa y formado poco a poco a partir de percepciones sucesivas, y no el de un mundo presentado de manera íntegra por una mirada organizadora, como la perspectiva geométrica establecida del arte Renacentista [...] El método de Cézanne no consistía en marcarse un objetivo que, una vez alcanzado, le permitiera crear obras de arte con facilidad. Su arte es un modelo de búsqueda y crecimiento constantes[43].

Según la estética modernista, el valor del pintor reside no tanto en lo que es posible crear como en su capacidad para buscar y seguir encontrando .

* * *

Si, a su juicio, Cézanne nunca hizo «realidad» sus ideas artísticas, entonces, ¿qué descubrió por el camino? ¿De qué modo contribuyó a la ininterrumpida «vida» del arte, a su historia? Resulta significativo que la exposición más explícita de sus ideas teóricas apareciera en una carta a Roger Marx que

escribió para agradecerle su reseña de los cuadros que había expuesto en el Salon d’Automne en 1904. Cuatro años antes Marx había organizado la retrospectiva de la Exposition Centennale (en la que había presentado obras de Cézanne) y tenía gran interés en establecer una idea de continuidad en el desarrollo del arte moderno francés[44]. Preocupado por encontrar una estirpe de maestros, Marx afirmó que Cézanne era uno de los fundadores del impresionismo, aunque, al igual que Degas, se trataba un isolé dentro del grupo. Señaló que se trataba de un pintor con historia que merecía ser equiparado a Courbet por su atrevida y generosa aplicación de pigmento, y a Daumier por su «deliberada» deformación de figuras humanas. Es más, el crítico dio a entender que Cézanne había sido una influencia importante para las generaciones posteriores, un «eslabón» necesario en lo que él llamaba una «cadena» histórica. En resumen, la crítica se mostró elogiosa en la Gazette des beaux-arts (una publicación de gran difusión): reconocieron su importancia histórica e incluso escogieron uno de sus paisajes para ilustrar el texto[45].

En la carta que escribió poco después de aparecer la publicación de Marx, Cézanne agradeció humildemente el honor que se le hacía empleando una metáfora del propio crítico: «Pienso que uno no ocupa el lugar del pasado, sino que tan sólo añade un nuevo eslabón»[46]. Ésta fue, por tanto, la contribución de Cézanne: una prolongación más que una revolución. A continuación explicaba a Marx cuáles eran sus objetivos formuló una declaración de propósitos en un lenguaje propio del impresionismo: con «temperamento» y un «concepto de la naturaleza», uno sólo necesita los «medios de expresión» para comunicar lo que quiere al público y «ocupar un rango apropiado en la historia del arte». Cézanne estaba convencido de que poseía un «temperamento» artístico y que tenía sensaciónes «intensas»; pero continuó buscando los «medios de expresión», la técnica artística necesaria. Si llegó a encontrarla (cabe imaginar que sí, a la vista de la destacada posición histórica que se le otorgó), le pasó inadvertida. No es de extrañar: en el caso de Cézanne, el hecho de no hacer realidad sus ideas, de no alcanzar su objetivo, significaba alcanzar el éxito: el objetivo era no terminar[47].

Notas al pie

[1] John Rewald, ed., Paul Cézanne, correspondance (París, 1937), p. 261.

[2] Rewald, Correspondance, p. 289.

[3] Joachim Gasquet, Cézanne (París, 1921), p. 81.

[4] Cuando Maurice Denis consignó su visita a Cézanne en su diario (anotación del 26 de enero de 1906), parafraseó varias observaciones del pintor, muchas de las cuales pudieron ser respuestas a preguntas suscitadas por las manifestaciones que había publicado Bernard en 1904. Al parecer, Cézanne reconoció que la teoría era necesaria, pero dejó clara la importancia que tenía la sensación de la naturaleza: «Je cherche en peignant. Je n'ai pas de doctrine comme Bernard, mais il faut des théories, la sensation et des théories. La nature, J'ai voulu la copier, je n'arrivais pas». Véase Maurice Denis, Journal, 3 vols. (París, 1957-1959), 2, p. 29. El hecho de hubiera tanto empeño por dejar constancia de sus opiniones da fe del valor que se llegó a conceder a su arte.

[5] Véase más arriba, parte 1.

[6] Carta a Charles Camoin, 13 de septiembre de 1903, Rewald, Correspondance, p. 255. Lawrence Gowing ha hecho algunas observaciones muy perspicaces sobre el «doble sentido» de «sensación»; véase su «The Logic of Organized Sensations» en William Rubin. ed., Cézanne: The Late Work (Nueva York, 1977), p. 62. Gowing da a entender que el doble sentido que daba Cézanne a «sensación» era algo poco habitual. Yo, en cambio, soy de la opinión de que su idea del concepto de sensación era muy corriente y que su uso del término venía a ser un tópico relacionado con una idea del temperamento artístico igual de común (aunque no por ello menos profunda). Al recordar la «teoría» de Cézanne, el propio Camoin asocia los conceptos de sensación y temperamento artístico a la vuelta antiacadémica a la naturaleza; véase Charles Camoin, «Souvenirs sur Paul Cézanne», L'Amour de l'art, 2 (enero de 1921), pp. 25-26. El doble significado de «sensación» resulta patente en textos en que los impresionistas eran

criticados por plasmar sólo sensaciones ; véase, p. ej., Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin» (1891), Œuvres posthumes (París, 1893), p. 208. Es más: tras leer el ensayo de Aurier sobre Gauguin, Lucien Pissarro señaló que la émotivité por la que abogaba el crítico simbolista parecía idéntica a «ce que nous appelons sensation»; carta a Camille Pissarro, mayo de 1891, reeditada en Camille Pissarro, Lettres à sonf: fils Lucien, ed. a cargo de John Rewald (París, 1950), p. 245. Aunque Aurier no estaría de acuerdo con la observación de Lucien, la ambigüedad en el uso de «sensación» permitió a Lucien establecer esta conexión. Cf. también más arriba, parte 1.

[7] Véanse John Rewald, «Un Article inédit sur Paul Cézanne en 1870», Arts (París), n.º 473 (21-27 de julio de 1954), p. 8; y John Rewald, The History of Impressionism (Nueva York, 1961), p. 246.

[8] Cartas a Louis Aurenche (25 de enero de 1904), Charles Camoin (22 de febrero de 1903) y Émile Bernard (23 de octubre de 1905), Rewald, Correspondance, pp. 257, 254, 276. Gasquet afirma más adelante que Cézanne sostenía que el «temperamento» era la fuente de todas las sensaciones artísticas; Gasquet, Cézanne, p. 82. Otras referencias indirectas al interés de Cézanne en el temperamento y la visión personal las dan los personajes de ficción de Edmond Duranty Marsabiel (1867) y Maillobert (1872), que están presumiblemente inspirados en Cézanne y emplean el término «temperamento» en repetidas ocasiones; véase Marcel Crouzet, Un Méconnu du realisme: Duranty (París, 1964), pp. 245-247. Véase asimismo el testimonio de Mary Cassatt de su encuentro con Cézanne en 1894; A. D. Brecskin, The Graphic Work of Mary Cassatt (Nueva York, 1948), p. 33. Sobre el concepto de sensación artística «intensa», cf. Gustave Courbet, carta publicada en el Courrier du Dimanche, 25 de diciembre de 1861, reeditada en Jules Antoine Castagnary, Les Libres Propos (París, 1864), p. 182; Hippolyte Taine, Philosophie de L’art, 2 vols. (París, 1893; ed. orig., 1865-1869), 1, p. 44; Thomas Couture, Méthode et entretiens d’atelier (París, 1867), p. 304; Armand Sully-Prudhomme, L’Expression dans les beaux-arts (1883), Œuvres de Sully-Prudhomme, vol. 5, Prose (París, 1898), p. 408.

[9] Carta a Aurenche, 25 de enero de 1904, Rewald, Correspondance, p. 257.

[10] Carta a Marx, 2 de enero de 1905, Rewald, Correspondance, pp. 273-274.

[11] R. P. Rivière y J. F. Schnerb, «L'Atelier de Cézanne», La Grande Revue, 46 (25 de diciembre de 1907), p. 816. P. M. Doran también señala que la cita de Rivière y Schnerb difiere de la de Rewald; p. M. Doran, cd., Conversations avec Cézanne (París, 1978), p. 203.

[12] Cf. más arriba, parte 1.

[13] Por último, Rivière y Schnerb ponen une place convenable en vez de un rang convenable.

[14] La expresión «la vérité en peinture» aparece en la carta de Cézanne a Bernard del 23 de octubre de 1905, Rewald, Correspondance, p. 277.

[15] Para una descripción pulida de esta teoría hecha por un contemporáneo exacto de Cézanne, cf. Sully-Prudhomme, pp. 29, 227-228, 408-410.

[16] Cézanne elogió en 1878 la Histoire de la peinture en Italie de Stendhal e indicó además que ya la había leído en 1869; carta a Zola, 20 de noviembre de 1878, Rewald, Correspondance, p. 153. (Robert Ratcliffe ha observado numerosas correspondencias entre las opiniones de Cézanne y las de Stendhal; véase Robert William Ratcliffe, «Cézanne's Working Methods and Their Theoretical Background», tesis sin publicar, Courtauld Institute of Art, University of London, 1961, pp. 312-330.) Cézanne también elogió los textos de crítica de arte de Baudelaire recogidos en L'art romantique, sobre todo el ensayo sobre Delacroix; cartas a su hijo, 13 y 28 de septiembre de 1906, Rewald, Correspondance, pp. 290, 294. (Cf. Ratcliffe, pp. 364-371) Sobre la larga relación de Cézanne con Zola, véase John Rewald, Paul Cézanne: A Biography (Nueva York, 1968), en la que se hace hincapié en la importancia del trato personal entre ambos. Es posible que en un principio las ideas de Zola debieran mucho a sus conversaciones con Cézanne.

[17] Véase Émile Zola, «Proudhon et Courbet» (1866), «M. H. Taine, artiste» (1866), Mes Haines (París, 1879), pp. 25, 229.

[18] Carta a su madre, 5 de febrero de 1904, Émile Bernard, «Un Extraordinaire Document sur Paul Cézanne», Art-Documents (Genève), n.º

50 (noviembre de 1954), p. 4. Otros autores que veían rasgos simbolistas o clásicos en la pintura de Cézanne, pero no podían conciliarlos con su teoría «impresionista», experimentaron la misma decepción que Bernard; véase, p. ej., Robert Rey, La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle (París, 1931), p. 93.

[19] Albert Aurier, «Les Isolés: Vincent van Gogh» (1890-1892), «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin», Œuvres posthumes, pp. 260, 211, 208. Sobre la deformación (deformation), cf. más arriba, parte 1.

[20] Sobre la relación entre los dos hombres, véanse Gustave Geffroy, Claude Monet, sa vie, son œuvre, 2 vols. (París, 1924), 2, pp. 65-73; John Rewald, Cézanne, Geffroy et Gasquet suivi de souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche et de lettres inédites (París, 1959), pp. 9-19; y el texto de Rewald sobre el Portrait of Gustave Geffroy de Cézanne, Rubin, Cézanne: The Late Work, pp. 385-386.

[21] Gustave Geffroy, «Paul Cézanne» (1894), «Paul Cézanne» (1895), La Vie artistique, 8 vols. (París, 1892-1903), 3, pp. 253-255, 257; 6, p. 219-220.

[22] Geffroy, «Paul Cézanne» (1895), La Vie artistique, 6, p. 218.

[23] Geffroy, «Salon de 1901», La Vie artistique, 8, p. 376. Los comentarios de Geffroy sobre Cézanne aparecen en su reseña del cuadro de Maurice Denis Hommage à Cézanne. Su argumentación podría reflejar la lectura de Henri Bergson así como su familiaridad con las series de cuadros que pintó Monet en los años noventa (cf. más arriba, parte 1). George Heard Hamilton ha defendido una interpretación bergsoniana de las «deformaciones» de Cézanne; véase his «Cézanne, Bergson and the Image of Time», College Art Journal, 16 (otoño de 1956), pp. 2-12.

[24] Véanse las cartas de Pissarro a Esther, 13 de noviembre de 1895, y a Lucien, 21 y 22 de noviembre de 1895, Pissarro, Lettres à son fils Lucien, pp. 386, 388, 390-391.

[25] Émile Zola, «Édouard Manet» (1867), Mon Salon, Manet, Écrits sur l’art, ed. a cargo de Antoinette Ehrard (París, 1970), pp. 93-103. Cf. más arriba, parte 2.

[26] Henri Matisse, «Notes d'un peintre» (1908), Écrits et propos sur l'art, ed. a cargo de Dominique Fourcade (París, 1972), p. 42.

[27] Maurice Denis, «Cézanne» (1907), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), p. 251. (Por supuesto, Denis opinaba que la desmaña podría finalmente ser eliminada del nuevo arte «clásico»; véase más arriba, parte 2). Para un comentario anterior sobre la «ingenuidad artificial», cf. É. J. Delécluze, Impressions romaines, ed. a cargo de Robert Baschet (París, 1942), pp. 135-136 (anotación de diario, 18 de febrero de 1824). Cf. también más arriba, cap. 12, nota 30.

[28] Para muestras de efectos pictóricos parecidos entre los contemporáneos de Cézanne, cf. Victor Chocquet (Fogg Museum Cambridge, circa 1875), de Renoir , Jeanne Durand-Ruel (Barnes Foundation, Merion, Pensilvania, 1876), de Renoir, Jeunes Fines au bord de la mer (Louvre, 1879), de Puvis de Chavannes, y las diversas versiones que hizo Van Gogh de La Berceuse (1889).

[29] En una carta a su hijo del 8 de septiembre de 1906, Cézanne hablaba de la multitud de temas pictóricos que parecían crecer a cada leve movimiento de su ángulo de visión; Rewald, Correspondance, p. 288.

[30] En una carta a Bernard, 23 de octubre de 1905, Cézanne se quejaba de que se sentía incapaz de determinar el contorno o límite exacto de las formas debido al singular carácter de sus «sensations colorantes»; Rewald, Correspondance, p. 277. Esto puede ser una referencia a la fugacidad de las «sensations» que el artista trataba de plasmar, pero también podría representar (tal como ha señalado George Heard Hamilton en conferencias) una descripción del efecto de la diabetes en su vista.

[31] Émile Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites», Mercure de France, 69 (1, 16 de octubre de 1907), p. 395. Cf. Rivière y Schnerb, pp. 815-816.

[32] Cartas a Louis Aurenche, 25 de enero de 1904, y al hijo de Cézanne, 8 de septiembre de 1906, Rewald, Correspondance, pp. 257, 288. Cf. también, carta a Roger Marx, 23 de enero de 1905, Correspondance, p. 273. La

costumbre que tenía Cézanne de llamar «estudios» a sus cuadros podría constituir otra prueba de que toda su obra estaba en su opinión inacabada; véase, p. ej., cartas a Octave Maus, 27 de noviembre de 1889, y Egisto Fabbri, 31 de mayo de 1899, Correspondance, pp. 214, 237.

[33] Ernest Chesneau, «Ingres», Les Chefs d'ecole (París, 1862), p. 274.

[34] Véase más arriba, p. 224.

[35] Rivière y Schnerb, p. 813.

[36] Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne», p. 614. Cf. Émile Bernard, «Paul Cézanne», L'Occident, 6 (julio de 1904), p. 25; Émile Bernard, «La Technique de Paul Cézanne», L'Amour de l'art, 1 (diciembre de 1920), pp. 275, 278. Para una valoración negativa del aspecto inacabado del arte de Cézanne, véase Jean Pascal, Le Salon à Automne en 1904 (París, 1904), p. 11. En este caso, el comentario habitual –«Évidemment Cézanne, en qui l'on retrouve la gaucherie ingénue des primitifs, n'a pas réalisé ses visions»– va unido a una crítica del uso incorrecto de la composición, el color y el dibujo. Para otras referencias al aspecto «incompleto» de la pintura de Cézanne, véase más arriba, cap. 8, nota 42.

[37] Véase, p. ej., Joachim Gasquet, «Lettres de Provence», La Revue naturiste, 2 (octubre de 1897), p. 79. Los «naturistas» se oponían a lo que ellos consideraban la artificialidad del simbolismo y la observación despersonalizada del naturalismo.

[38] El lema se debe a St.-Georges de Bouhelier; véase Maurice Le Blond, «Le Mysticisme de la génération nouvelle», Le Rêve et l'Idée, 1 (mayo de 1894), p. 1.

[39] Gasquet, Cézanne, pp. 84, 81.

[40] Maurice Merleau-Ponty, «Le Doute de Cézanne» (1945), Sens et non-sens (París, 1966 [trad. cast.: Sentido y sinsentido, Barcelona, Península, 1977]), pp. 15-44, esp. p. 30.

[41] Roger Fry, «The Artist's Vision» (1919), Vision and Design (Nueva York, 1956), pp. 51-52.

[42] Roger Fry, Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927), pp. 57, 59-60 (cursiva mía).

[43] Meyer Schapiro, Paul Cézanne (Nueva York, 1962; ed. orig., 1952), p. 10 (cursiva mía). Esta imagen del desarrollo y el cambio de Cézanne sigue estando muy extendida e constituye incluso una idea fija. Jack Tworkov, por ejemplo, declaraba en una entrevista: «Probablemente la dedicación de Cézanne a la pintura me influyó tanto como sus propios cuadros [...]; cuando pintaba no podía pensar en otra cosa. No excluía nada. Para él era una búsqueda». Véase Steven W. Kroeter, «An Interview with Jack Tworkov», Art in America, 70 (noviembre de 1982), p. 86.

[44] Véase Gabriel Seailles, reseña de Roger Marx, «Études sur l'école française», Gazette des beaux-arts, 29 (enero de 1903), pp. 79-81.

[45] Roger Marx, «Le Salon d'Automne», Gazette des beaux-arts, 32 (diciembre de 1904), pp. 459, 462-464. La metáfora del «eslabón» evolutivo; véase, p. ej., Gustave Kahn, «L'Art a l'Exposition: La Centennale», La Plume, 12 (15 de junio de 1900), p. 361.

[46] Carta a Roger Marx, 23 de enero de 1905, Rewald, Correspondance, p. 273. Cézanne escribió que Marx le había mencionado en dos artículos de la Gazette des beaux-arts. El segundo podría ser «Un Siècle d'art», reseña de la Exposición Centenaria de 1900 en la que Marx definía al pintor como a un impresionista del estilo de Manet. Fue reeditado en los Études sur l'école française de Marx (París, 1903), publicados por la Gazette des beaux-arts ; el parrafo que nos interesa se encuentra en las páginas 34-35. Marx también había mencionado a Cézanne en unos artículos escritos para Le Voltaire a finales de los años noventa. Geffroy presentaba una teoría del desarrollo histórico gradual parecida a la de Marx y a la que daban a entender las palabras de Cézanne; véase Gustave Geffroy, «Causerie sur le style, la tradition et la nature», Revue des arts decoratifs, 18 (julio de 1898), p. 181. La referencia de Cézanne a su propio «eslabón» en la cadena de la historia del arte fue adornada por Gasquet, quien lo transformó en un eslabón

añadido a «cette chaîne colorée. Mon chaînon bleu». Véase Gasquet, Cézanne, p. 93.

[47] El análisis que hace Kurt Badt del «problema de la "realización"» presenta algunas analogías con mi argumento; véase su Art of Cézanne, trad. Sheila Ann Ogilvie (Berkeley, 1965; ed. alemana orig., 1956). Una de las conclusiones a las que llega Badt es esta: «Como los cuadros de Cézanne conservan [la] misma belleza a lo largo de todo el proceso creativo, en todas las fases de la realización hasta terminarlos, la obra totalmente realizada también resulta fiel [es decir, fiel a su origen natural como lo era al principio del todo]» (p. 225). Aunque pueder inducir a error sugerir que una obra de Cézanne está «totalmente realizada», Badt señala acertadamente que la técnica de Cézanne (tal como él la entendía) equivale a un proceso continuo en el que una fase no se diferencia cualitativamente de otra, igual que un momento de la vida forma tanta parte de dicha vida como cualquier otro. En general, Badt se mantiene ligeramente al margen de la línea crítica representada en este capítulo por Gasquet, Fry y Schapiro. En este contexto, también habría que mencionar el ensayo sobre Cézanne de Clement Greenberg, que plantea abiertamente el problema del «impresionismo» de Cézanne y hace algunas observaciones incisivas: «los impresionistas crearon una estructura mediante la acentuación y modulación de puntos y zonas de color y valor, un tipo de "composición" que no es intrínsecamente inferior o menos "estructural" que la del tipo [geométrico, diagramático y escultural]»; «Cézanne [deseaba] rescatar la tradición de los medios impresionistas sin renunciar a ellos»; «prestaba atención más profundamente que los maestros de la antigüedad y al mismo tiempo con mayor uniformidad [...]; todas las sensaciones visuales producidas por el tema tenían la misma importancia». Naturalmente, mi interpretación coincide con la de Greenberg en este último punto. Véase Clement Greenberg, «Cézanne» (1951), Art and Culture (Boston, 1961), pp. 5l, 53-54.

Capítulo 15

La práctica de Cézanne

De todos los medios técnicos de la pintura, el color es el que transmite la sensación de vida de forma más directa.

Jules Antoine Castagnary, 1863[1]

Debe el artista encontrar su originalidad a ciegas, inconscientemente, o puede conseguir dar con ella, dominarla y manipularla como una «técnica» más? De los planteamientos de Cézanne y los críticos e historiadores del arte que escribieron sobre él con entusiasmo se desprende que el artista modernista debe dejarse llevar por su «visión creativa», no controlarla. Sin embargo, como ya he señalado, la técnica de Cézanne (al igual que la de muchos de sus contemporáneos) se desarrolló de acuerdo con unos fines concretos y, sobre todo, como respuesta a los «planteamientos» implícitos en las técnicas de otros pintores.

Mi intención en este capítulo es estudiar el procedimiento técnico de Cézanne como estrategia pictórica pensada para transmitir un contenido o mensaje preconcebido. Ahora bien, no pretendo hacer un análisis exhaustivo de esta técnica. Al igual que en el capítulo 8, centro mi análisis en unas cuestiones que resultan fundamentales en el contexto de las teorías artísticas que heredaron Cézanne y sus contemporáneos. Concretamente, relaciono la práctica del artista con las preocupaciones y los métodos del impresionismo. Este contexto es distinto del lugar en el que los impresionistas preferían situar a Cézanne –aunque no tanto como se suele afirmar– y se encuentra bastante alejado del modernismo tardío.

En el análisis que he hecho en el capítulo 8 he subrayado la insólita estructura de los paisajes del artista y la manera en que éste evitaba la organización jerárquica. Muchas de sus decisiones eran de signo negativo:

hacía algo para evitar hacer otra cosa. Trataba de negar los principios académicos establecidos. En los capítulos 12 y 14, he analizado la gaucherie y la «falta de profundidad» de Cézanne, aspectos de su obra que cabría interpretar como consecuencias de una búsqueda concienzuda de la representación directa de la sensación. En este capítulo me centro de forma exclusiva en las decisiones que tomó Cézanne con respecto al color, que fueron en mi opinión las más deliberadas y conscientes de su actividad artística. Resulta problemático, aunque no contradictorio, que este elemento inmaterial de su lenguaje pictórico constituya la referencia más concreta a la «originalidad».

Como vengo apuntando desde el principio, Cézanne hizo en su madurez un uso del color muy coherente con la práctica impresionista. Si el pintor se sintió ligado a un grupo, éste fue el impresionista. Por otro lado, sus manifestaciones, incluso las apócrifas, indican que nunca perdió el respeto por Monet, Renoir y Pissarro. Tampoco ellos dejaron de valorar su obra[2]. La opinión generalizada es que la forma de pintar de Cézanne adquirió un carácter decididamente impresionista al principio de los años setenta, cuando trabajó con Pissarro. Por aquella época empezó a pintar con una facture consistente en pequeñas pinceladas yuxtapuestas de colores vivos. Esta técnica no fue resultado de una observación más atenta de la naturaleza (como quisieron creer algunos amigos que le apoyaban), sino de una profunda reflexión sobre lo que cabía hacer para crear un arte original sobre la base del lenguaje pictórico formal establecido. Si tenemos en cuenta que Cézanne relacionaba la «sensación original» con la experiencia directa de la naturaleza, las decisiones más importantes que tomó con respecto al uso del color son bastante obvias.

Podemos dar por sentado que, al igual que su contemporáneo, el «académico» Henri Regnault, el Cézanne «independiente» consideraba inaceptable el claroscuro convencional por dos razones: en primer lugar, porque era distinto de los efectos cromáticos observados en la naturaleza; y en segundo lugar, porque el claroscuro se entendía como un artificio académico; es decir: un producto de la doctrina, no de la experiencia personal[3]. La primera razón, la necesidad de la observación directa, es (como ya he apuntado anteriormente) muy discutible, ya que siempre cabe decir que el pintor sólo «ve» en la naturaleza aquello que la práctica aprendida le permite imaginar como un cuadro[4]. Si en lugar del claroscuro, Cézanne

«veía» en la naturaleza una pauta de colores vivos yuxtapuestos, tenía una teoría que regía esta visión naïve: la teoría de la impresión, del efecto visual propio de la mirada «inocente» y no adoctrinada. En consecuencia, cabría afirmar que los colores de la visión naïve tenían su origen en un discurso teórico aprendido. El «campo» de visión en el que se seleccionaban los colores no estaba condicionado por una naturaleza «exterior» o un temperamento «interior».

Finalmente, para resolver el problema de representar la impresión, Cézanne tomó una solución técnica entre las varias que disponía. No está claro si era la mejor, pero sí que era la más enfática. Las posibles soluciones que se barajaban entre 1865 y 1885 eran las siguientes: 1) el uso de fuertes contrastes de luces y sombras, una especie de «modelado sumario» (modelé sommaire) que limitaba la gama de valores del claroscuro a unos pocos tonos (supuestamente) percibidos de forma directa y sujetos a una ejecución inmediata; 2) el uso exclusivo de contrastes más atenuados; es decir: el establecimiento de una relativa uniformidad de valores y de tono (este tipo de pintura solía denominarse peinture grise o peinture blonde); 3) el uso de contrastes de valor atenuado, junto con fuertes contrastes de tono, normalmente por medio de colores bastante vivos, puros y «elementales». La presencia de cualquiera de estas tres técnicas podía llevar a los críticos a definir la otra como peinture claire o, simplemente, a hablar de la representación de la «claridad» (clarté) relacionada con la luz natural. Tanto Fromentin como Van Gogh hicieron referencia a la lamentable moda de la clarté que caracterizaba la pintura de los años setenta[5]. La mayoría de los críticos se mostró más transigente y alabó a algunos artistas por presentar esta «claridad». Castagnary fue más lejos al señalar que la presencia de la clarté en cuanto característica física llevaba envuelto su sentido metafórico: «la claridad» y la «verdad»[6].

El primer método para producir la «claridad» y el efecto de la impresión directa era el más tradicional y, por tanto, el más desacreditado entre quienes consideraban incompatibles la convención académica y la representación naïve . Aun así, este método fue defendido como mínimo hasta 1882 por Georges Guéroult, un especialista en óptica. En sus escritos Guéroult señalaba el tópico de que «los colores de que disponen los pintores son muchísimo menos intensos que los tonos de la luz solar», y afirmaba que para «resolver este problema el artista está obligado a hacer contrastes

[fuertes]». Sin embargo, recomendaba a los pintores de su época que no usaran los tonos vivos de la «nueva escuela de pintura al aire libre [por ejemplo, el impresionismo]», e insistía en que los «verdaderos coloristas» siempre lo habían hecho de otra manera: «al contrario, fue el claroscuro lo que permitió a Tiziano y Rembrandt buscar y descubrir sus efectos más bellos»[7].

El uso sistemático del claroscuro se solía ver como un recurso académico, pero los simples «contrastes» fuertes se salvaban de esta crítica. La pintura de Manet se caracterizaba por estos contrastes marcados de valor, sobre todo la de su primera época; y él más que nadie fue objeto de críticas tanto favorables como desfavorables por el denominado «modelado sumario». La falta o supresión intencionada de los tonos intermedios de transición (véase, por ejemplo, il. 7) podía significar que el artista plasmaba únicamente «aquello que veía» directamente y nada más, o bien que carecía de la destreza o la determinación para continuar avanzando hacia su verdadero objetivo pictórico. Está claro que los defensores del impresionismo aplicaron el primer criterio al valorar la pintura de Manet: Zola, por ejemplo, no consideró que trabajara con medios escasos y elogió al pintor por limitarse a representar únicamente la «verdad», sólo los tonos que realmente veía y el efecto del momento que experimentaba[8].

Sin embargo, cuando hablaba del modelado atenuado de Manet, Zola no solía referirse a la violenta oposición de luces y sombras, sino a la claridad producida por la concentración de tonos suaves: «sus pinturas son claras y luminosas [...]: la luz cae como una capa blanca [...]; ve con claridad»[9]. Así, Zola descubrió en la pintura de Manet una luminosidad conseguida con una variante de la segunda de las tres técnicas para producir clarté: el uso de una gama limitada de valores de claroscuro y, en concreto, los del extremo más claro de la escala. Los críticos solían llamar a esta forma de pintar blonde o blanche, y a veces también grise para indicar el equilibrio general de valores: ni blanco ni negro, sino gris. El gris sugería una iluminación uniforme (y a menudo intensa), el tipo de «claridad» que se observa en una «impresión» con luz natural[10]. El propio Zola pareció atribuir el uso de este efecto de luz clara o gris no sólo a Manet, sino también a Bastien-Lepage, uno de los numerosos pintores naturalistas que alcanzaron el éxito en los círculos artísticos más convencionales[11]. En el Salón de 1880, Zola vio obras tanto de Manet como de Bastien-Lepage; aprovechó la oportunidad para hablar de la

tendencia general hacia la peinture claire, uno de cuyos precursores había sido Manet, y señaló la ironía de que algunos pintores se hubiesen ganado el favor del público mediante la imitación consciente del «color claro», que era resultado de la visión ingenua de Manet. Bastien- Lepage era uno de los que parecían haberse servido de los métodos de Manet para responder a las expectativas del público; y es que el suyo era un «impresionismo corregido [y] moderado». De ahí que Zola afirmase que lo que caracterizaba a la monumental obra de Bastien-Lepage Juana de Arco (il. 41) era la «tonalidad gris», un efecto de claroscuro atenuado que recordaba a la luz natural. El crítico no podía por menos de admirar este cuadro, pese a las dudas que le inspiraban la técnica simplista del artista y el tema «literario» que había elegido[12]. En general, Bastien-Lepage, al igual que Manet, se hizo famoso por sus efectos de clarté, que obtenía mediante la supresión de algunas partes de la gama del claroscuro[13].

La tercera técnica para producir claridad, la más estrechamente relacionada con el estilo impresionista, era la más radical, pues no sólo modificaba el claroscuro, sino que parecía eliminarlo. El uso de colores claros yuxtapuestos sin tonos neutros de transición restaba fuerza al claroscuro «académico», no sólo por la similitud de valor de numerosos tonos, sino también porque los más fuertes parecían impedirle al ojo apreciar los valores. Los tonos violentos invalidaban la supuesta función ordenadora de los valores. Al menos, esto es lo que solían afirmar los teóricos[14]. Es más, señalaban que, puesto que la representación de la luz exterior requería a menudo un claroscuro muy restringido, el pintor al aire libre se enfrentaba a la difícil tarea de crear la ilusión de espacio con unos medios sumamente limitados[15]. Aunque a todo el mundo le parecía evidente la relación entre los colores vivos y la iluminación natural, muchos críticos y teóricos llegaron a la conclusión de que el pintor encontraba la luz «plana» en la naturaleza, por lo que tenía que hacer que resultara pictóricamente eficaz añadiéndole una gradación de claroscuro muy suave[16].



41. Jules Bastien-Lepage, Juana de Arco, 1880. New York, The Metropolitan Museum of Art. Donación de Irwin Davis, 1889.

Dados los enormes problemas que presentaba la tercera técnica, los críticos que asociaban el naturalismo a las otras dos técnicas se empeñaban en rechazar el impresionismo de Monet y Pissarro, al tiempo que aceptaban en el Salón a sus representantes más conservadores. En 1877, por ejemplo, Frédéric Chevalier escribió un artículo titulado «L'impressionisme au Salon» en el que definía la técnica impresionista con las siguientes características: un dibujo sin más detalles que los perceptibles a primera vista; una facture expresiva sencilla; y un color vivo naturalista. Chevalier conocía bastante bien la pintura impresionista, tanto la del Salón como la otra. Acababa de escribir la reseña de la exposición de los independientes de aquel mismo año, y en ella se quejaba de la «ejecución rudimentaria» y las «incoherencias deliberadas». En cambio, en su análisis del impresionismo del Salón sostenía que el uso desmedido de los colores vivos por parte de algunos «intransigentes» no debía interpretarse como una característica propia de la escuela. Otro de los cuadros «impresionistas» que contó con la aprobación de Chevalier fue La iglesia de Saint-Philippe-du-Roule de Jean Béraud (il. 2), que no sólo no abusaba de los tonos, sino que constituía probablemente un ejemplo de peinture grise . El cuadro de Béraud compartía una característica importante con otras obras impresionistas: a excepción del vacío escénico del primer plano, no presentaba ninguno de los mecanismos compositivos previsibles y, sin embargo, parecía captar la vida de un momento dado sin una concepción o distribución preconcebidas[17].

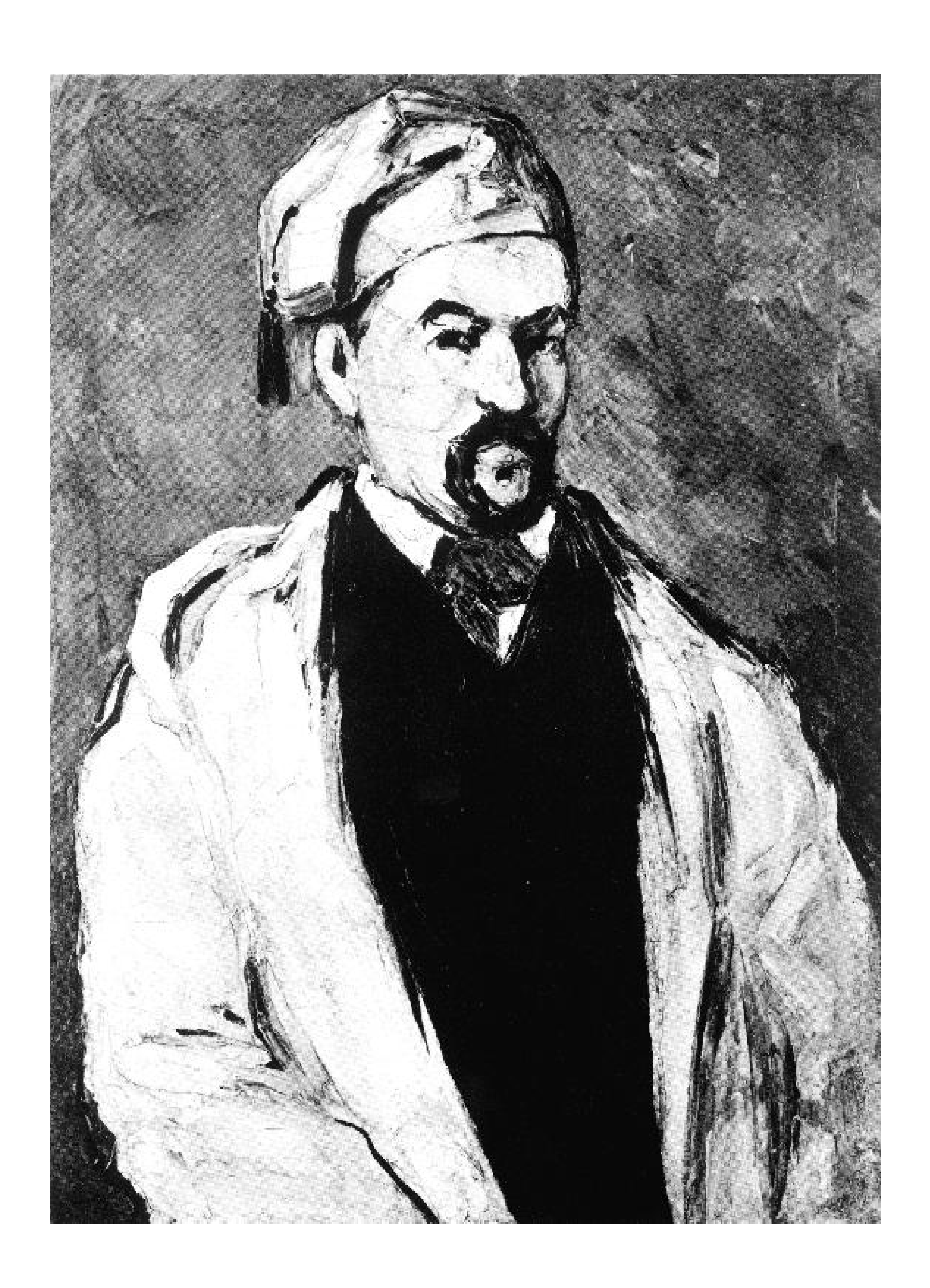
Quizá los críticos que tendían a clasificar los cuadros en función del tema (Chevalier entre ellos) pensaran que Béraud plasmaba su «impresión» de la vida cotidiana y considerasen una aberración a un pintor como Monet; pero para los que primaban los aspectos técnicos, la yuxtaposición de colores vivos que se observaba en algunas obras de los impresionistas parecía demasiado notable para que uno pudiera pasarla por alto[18]. Estas obras requerían una valoración crítica, ya fuera favorable o desfavorable. Por ejemplo, mucho antes de que Denis relacionara la falta de profundidad «atmosférica» de Cézanne con el primitivismo, muchos críticos habían

rechazado el intento del impresionismo de representar la luz natural porque sólo producía la falta de profundidad que cabía observar en los primitivos occidentales y en la pintura japonesa. Quien hizo una valoración positiva fue Edmond Duranty, quien apreciaba las pinturas impresionistas tanto como los grabados japoneses[19]. Duranty escribió favorablemente sobre las imágenes que tenían «un tono luminoso extendido casi de la misma manera por todo el lienzo»[20]. Como vengo sosteniendo, este efecto sugería falta de profundidad y una impresión directa; una luz llena de color, pero sin diferenciar.

Es preciso mencionar otro aspecto problemático del uso extremado del color que hicieron los impresionistas: los pintores no sólo eliminaron la transición entre luces y sombras, sino también la transición entre tonos. Por lo general, prescindieron de los tonos «rotos» o neutros, que creaban una variación de intensidad (saturación), y rechazaron las gradaciones del claroscuro, que producían una variación de valores (iluminación). Al parecer, una mezcla y manipulación excesiva de variaciones de tonos básicos equivalía al mismo tipo de «composición» preconcebida que los impresionistas trataban de evitar tanto con la elección de temas como con la facture . Desde luego, sabían que el uso de tonos armoniosos neutros en obras con colores vivos poco habituales había sido recomendado por los mismos teóricos que abogaban por el sistema de claroscuro[21]. Al final, los impresionistas rechazaron o, por los menos, se opusieron a ambas prácticas.

* * *

La técnica de Cézanne durante sus primeros años en París (en la década de los sesenta) coincide con la de Manet en el uso de fuertes contrastes de valor y el modelé sommaire . Además el pintor se sirve a menudo de un método utilizado por Courbet consistente en aplicar sobre el lienzo una gruesa capa de pintura con la espátula[22]. De hecho, cuadros como Hombre con gorro de algodón (circa 1865-1867; il. 42) presentan el primero de los tres procedimientos asociados normalmente con la representación de la luz natural.

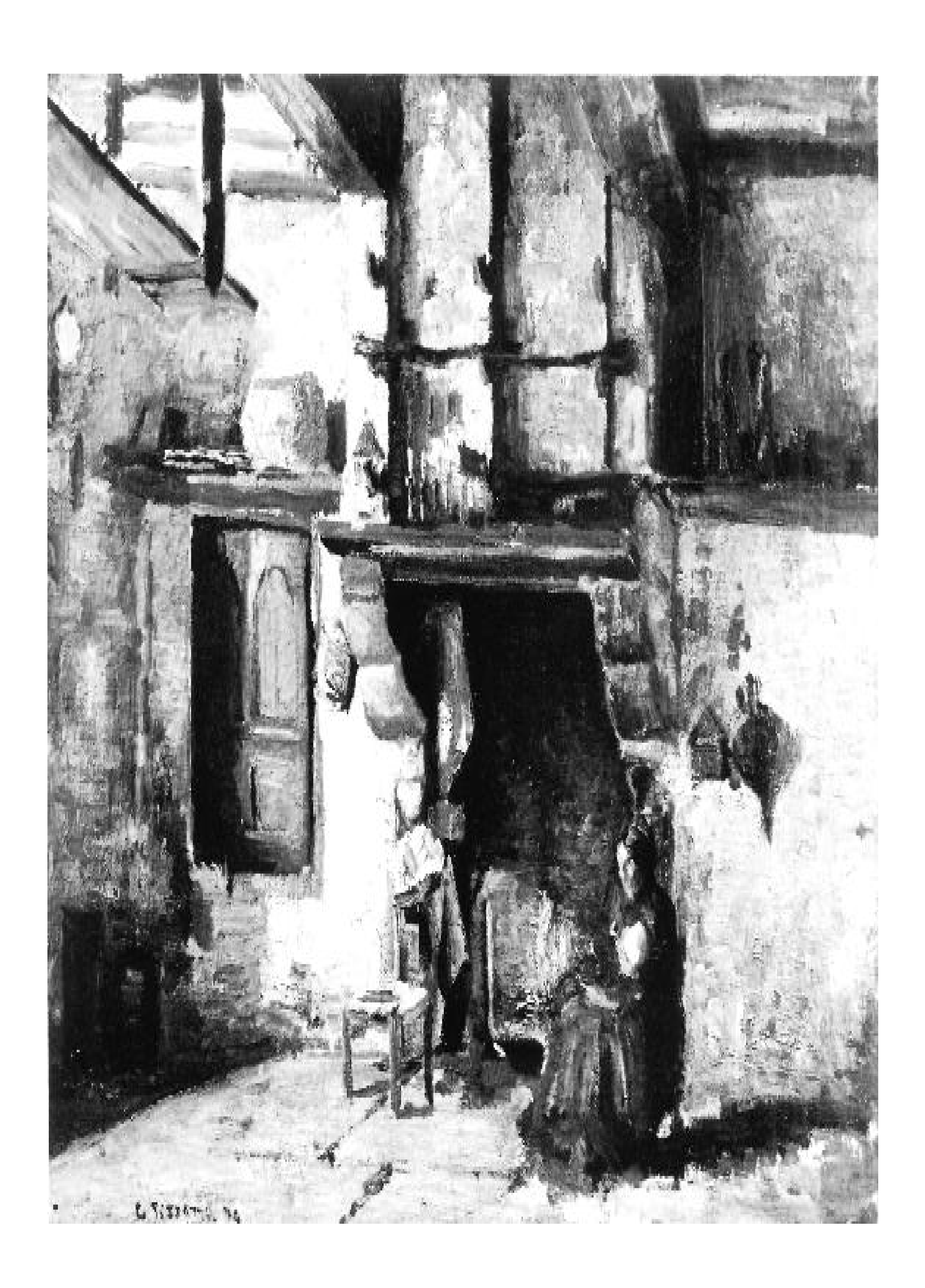


42. Paul Cézanne, Hombre con gorro de algodón (Tio Dominique) (circa 1865-1867). New York, The Metropolitan Museum of Art, Fundación Wolfe, 1951, del Museum of Modern Art. Colección de Lillie P. Bliss.

Cuando Cézanne comenzó a trabajar con Pissarro en 1872, desarrolló una técnica más colorista, más próxima a la tercera técnica que acabo de explicar. Juntos, Pissarro y Cézanne dieron con una solución para el problema de la impresión que parece reflejar una idea muy clara de los límites hacia los que cabía orientar sin temor una pintura desprovista del claroscuro convencional. Como si quisieran cubrirse las espaldas, conservaron algunos aspectos del método o «sistema» del claroscuro en su contundente imagen de la clarté. En concreto, los dos pintores lograron conferir una armonía unificadora a sus obras mezclando todos los tonos posibles de una paleta bastante limitada de colores puramente «espectrales». Redujeron al mínimo la presencia del negro, los colores terrosos y otros pigmentos neutros, sin importarles si el tema que querían representar parecía «neutro» o «gris». Su técnica representa una fructífera duplicidad: podían emplear tonos vivos y mantener una gama de valores bastante limitada, al tiempo que «rompían» (neutralizaban) los colores demasiado fuertes para evitar yuxtaposiciones demasiado llamativas. Hacían un guiño a la peinture grise, sin dejar por ello de ceñirse a la paleta que caracterizaba (teóricamente) a la visión natural «primitiva». No cabe duda de que se trataba de «impresionismo», aunque no en su expresión más radical.

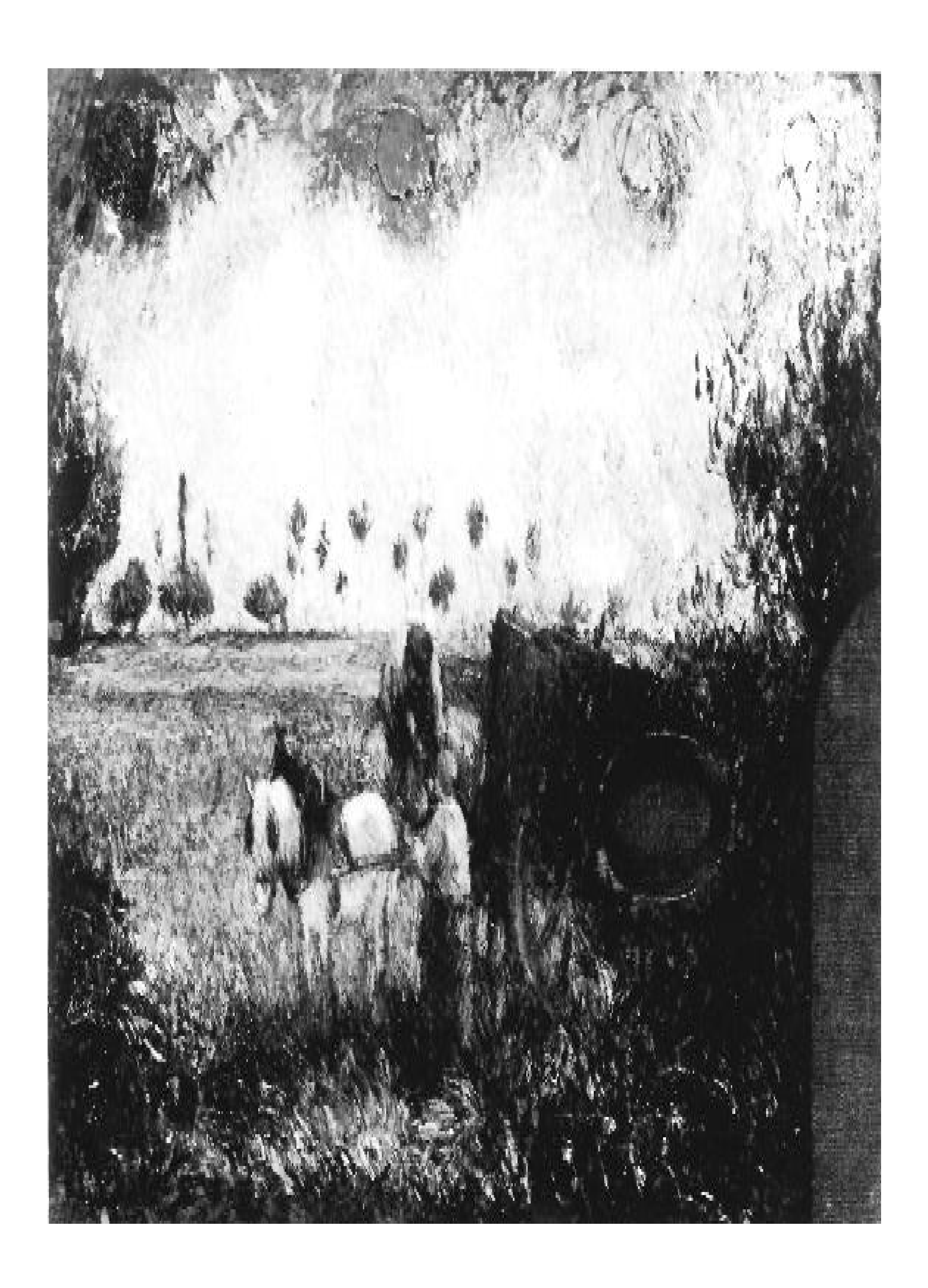
Parece que fue Pissarro, que tenía más experiencia, quien tomó la iniciativa en esta aventura creativa[23]. Su La Cuisine chez Piette Montfoucault (1874; il. 43) muestra un uso temprano y bastante extremo de este método. La paleta que emplea en este cuadro consiste casi exclusivamente en pigmentos que semejan colores elementales: azul de Ultramar, amarillo cadmio, rojo plomizo (rojo anaranjado fuerte), carmesí alizarino (rojo intenso), verde cobalto y blanco plomizo[24]. A pesar de la viveza cromática de la paleta, el color del cuadro parece neutro o «gris». Sin embargo, también presenta una luminosidad uniforme, ya que Pissarro obtiene casi todos los tonos grisáceos con el azul, el amarillo, el rojo y pequeñas cantidades de verde. Es como si cada uno de los colores utilizados conservara la intensidad a pesar de la

eliminación de los contrastes de tono. El efecto general es de un color uniforme y armonioso que recuerda a la luz natural tanto por la ausencia del claroscuro (artificial) como por la presencia (aunque atenuada) de una gama completa de tonos. A lo largo de los años setenta Pissarro utilizó en numerosas ocasiones esta paleta limitada y el sistema de mezcla de pigmentos; a menudo dejó que los colores básicos aparecieran de forma bastante pura, sin mezclar. Llegó incluso a dejar una muestra permanente de su método, ya que pintó un pequeño cuadro en una de sus paletas de madera (il. 44). Puso en los bordes un poco de cada uno de los seis pigmentos de manera que se vieran bien, y en la parte central, que normalmente se utiliza para mezclar colores, pintó un paisaje[25]. En otro cuadro de este periodo, Maison de Piette, á Montfocault (1874), el artista creó una superficie de tonos grises sobre un fondo marrón en el que resultaban perceptibles a simple vista pequeñas manchas de colores primarios, aunque a veces parecen pintadas simplemente con un solo pelo del pincel utilizado para mezclar los «grises» con el rojo, el amarillo y el azul[26]. Como si quisiera demostrar que había obtenido la luz «gris» con los colores elementales del espectro, Pissarro firmó el cuadro con un violeta rosáceo vivo y luego le puso encima una capa de azul verdoso más neutro. El violeta vivo resulta visible tanto en la firma como en los trazos esparcidos por todo el paisaje. Este tono debió de aparecer en la paleta mientras preparaba las combinaciones más complejas de colores armoniosos apagados.



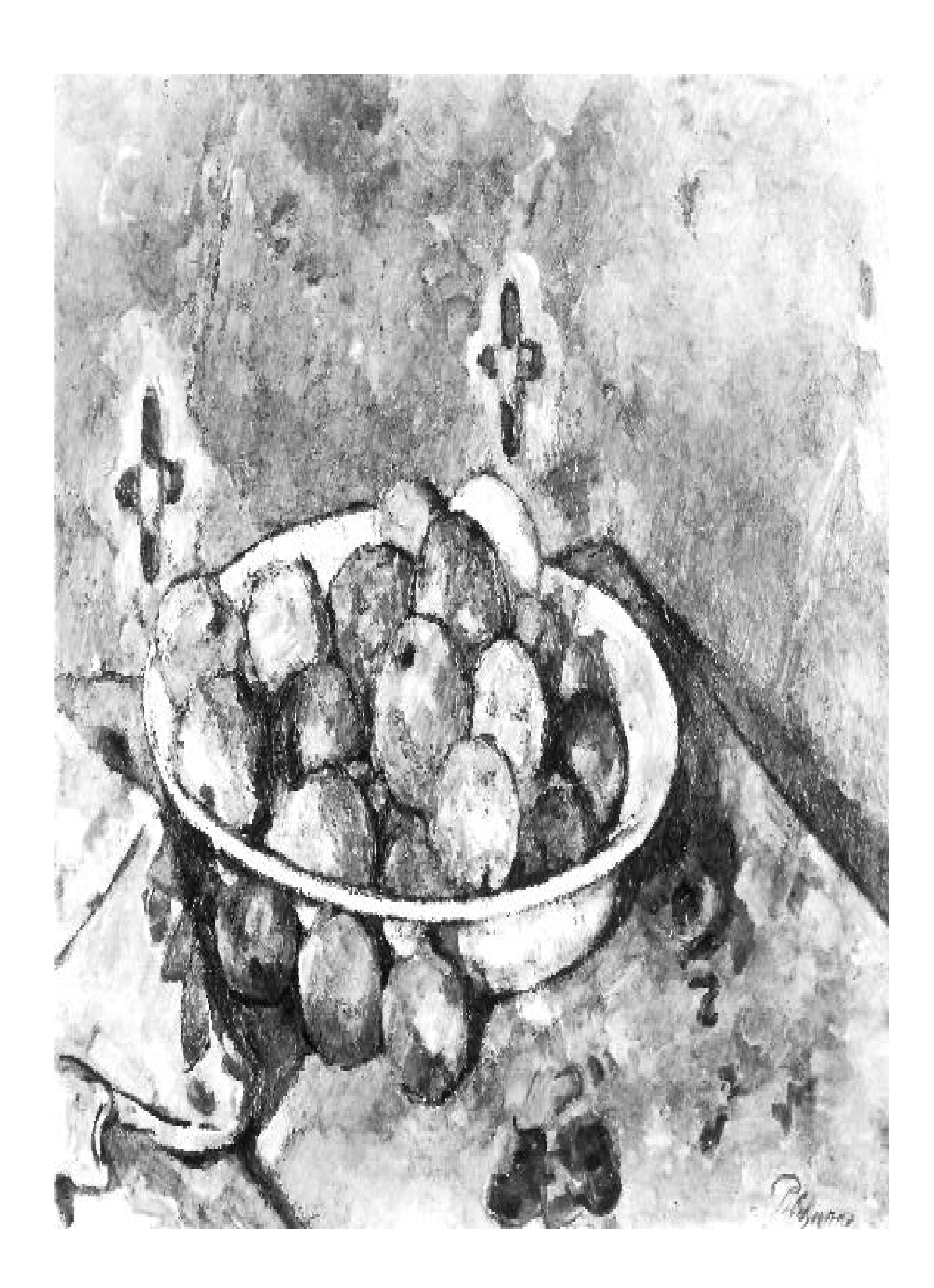
43. Camille Pissarro, La Cuisine chez Piette, Montfoucault, 1874. Por gentileza del Detroit Institute of Arts. Legado de Edward E. Rothman.

Aunque las paletas de Cézanne de los años setenta y principios de los ochenta parecen más variadas que las de Pissarro, su método era parecido. Normalmente, consistía en mezclar colores vivos para crear un marrón neutro o un tono grisáceo. Así, plasmaba el tronco de un árbol o el pelo de una bañista con una mezcla de rojo, azul, verde y amarillo, los mismos colores que utilizaba en un estado más puro (o a menudo simplemente yuxtapuestos unos al lado de otros) para definir las hojas de los árboles o la carne de la bañista[27]. En algunos cuadros de principios los setenta Cézanne parece interesado en usar los colores vivos que asocia al efecto atmosférico, al tiempo que evita los contrastes de tono que puedan afectar a la uniformidad pictórica. Sin embargo, al igual que Pissarro y otros impresionistas, a finales de aquella década empezó poco a poco a utilizar los tonos primarios de forma más directa, y llegó al extremo de exagerar los colores que «observaba» en la naturaleza para compensar la inferior calidad de la luminosidad que captaba el pigmento. Abandonó la luz de claroscuro del «estudio» y las «escuelas» (creada para producir efectos pictóricos) y, tanto en el interior como al aire libre, empleó los tonos que expresaban lo «directo» y lo «natural». La asociación entre la luz natural y los tonos vivos llegó a ser tan importante para él que parecía que el color uniformaba el cuadro por sí solo incluso cuando lo utilizaba en una pauta de contrastes marcados dotada de pocas transiciones «rotas» o ninguna. Ésta fue la «verdad» visual que «observó» Cézanne en L’Estaque en 1876: «la siluetas de los objetos no son sólo blancas o negras, sino azules, rojas, marrones y violetas [...]; me parece la antítesis del modelado [del claroscuro]»[28]. ¿Estas palabras, que parecen una mera constatación, constituyen una teoría? Es imposible saber a ciencia cierta si fue una visión o una teoría lo que originó la observación del pintor. La pregunta misma resulta equívoca. El término «observación» es en sí ambiguo, ya que puede designar al resultado de la sensación y el del pensamiento.



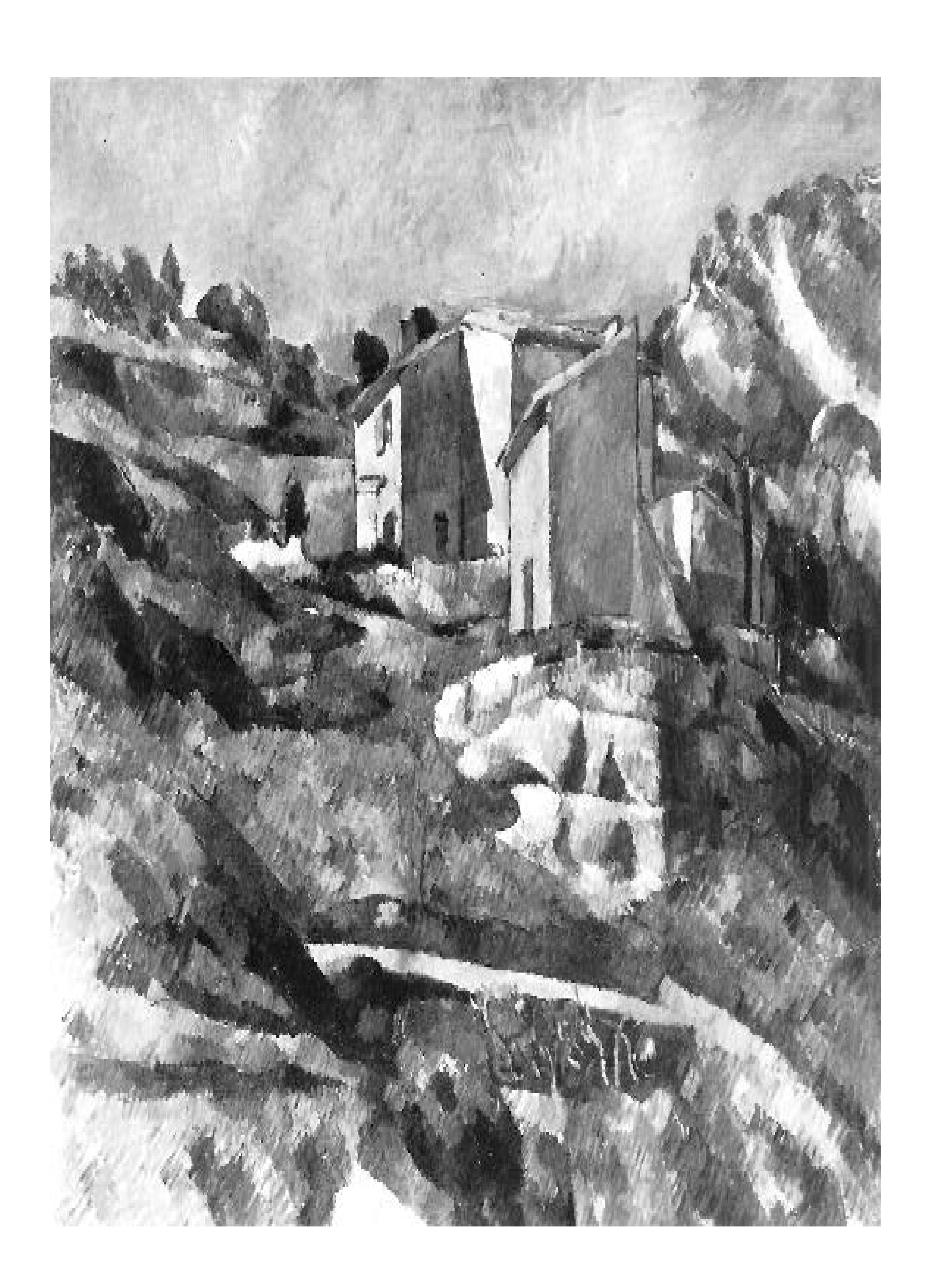
44. Camille Pissarro, Paleta del artista con paisaje, circa 1877-1879. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

De acuerdo con la idea de Cézanne de que el claroscuro no es «natural», su Plato con manzanas (il. 45), obra típica de finales de los años setenta, carece de valores marcados de luces y sombras. No presenta un modelado convencional, sino una superficie armoniosa en la que los colores del primer y el segundo plano forman una pauta continua de tonos relacionados entre sí. Los diversos colores han sido mezclados en una paleta bastante limitada. Por ejemplo, el pintor ha creado una sombra azul grisácea en el plato principalmente con azul marino y blanco, colores a los que ha añadido un bermellón semicomplementario para «atenuar» la intensidad del color. Además, el tono gris del mantel lo ha obtenido sobre todo con blanco, azul marino, bermellón y amarillo cromo. Se trata de un color neutro formado por los tres colores elementales[29]. En un cuadro algo posterior, Trois Baigneuses (circa 1881-1882; il. 35) Cézanne volvió a emplear esta paleta limitada, pero de una forma más clara. La superficie de color parece más «directa» en relación con la intensidad de los tonos y la aplicación directa del pigmento (la característica facture primitiva)[30]. Los tonos «carne» de las bañistas van desde el azul de los contornos hasta las sombras verdes y las zonas más claras de violeta rosáceo y amarillo claro. Dentro del follaje, que es predominantemente amarillo, verde y azul, pueden verse pequeñas manchas de rojo vivo. Como Cézanne solía emplear los pigmentos básicos de su paleta en un estado puro o primitivo, sus lienzos seguían produciendo un efecto de inmediatez incluso cuando trabajaba varias veces en ellos. Ya fuesen esbozos esquemáticos o estuvieran cubiertos de gruesas capas de pigmento, conservaban la «sensación». Según él, aunque la «terminara», la obra no era muy diferente de la experiencia, no resultaba más «refinada».



45. Paul Cézanne, Plato con manzanas, circa 1877-1878. Por gentileza del Art Institute of Chicago.

Puede que Casas en L'Estaque (il. 46) –un cuadro que presenta en general el mismo procedimiento que Trois Baigneuses, aunque posiblemente sea de una fecha algo anterior, quizá de 1880– sea la obra de Cézanne que más se acerca al objetivo técnico de formar una pauta unificada y armoniosa de colores vivos (para crear el efecto atmosférico) sin depender apenas de la gradación de claroscuro[31]. En este cuadro el pintor empleó una pauta de azul, verde azulado, amarillo verdoso y ocre para representar las rocas y la vegetación. En las distintas mezclas se aprecian pequeñas cantidades de rojo (bermellón y alizarino). La superficie de los edificios es fundamentalmente de color azul y ocre, aunque se ha añadido un poco de rojo y verde. Sorprendentemente, a pesar de que la imagen contiene unos afloramientos rocosos iluminados pintados de amarillo y azul claro junto a otros colores más oscuros, apenas hay sensación de lejanía. Esta ausencia de profundidad espacial obedece a varias razones: algunas zonas «realzadas» tienen el mismo aspecto en el primero, el segundo y el último plano; tanto la fuerza de los valores como la intensidad de los tonos es bastante uniforme; y este efecto resulta más marcado debido a la semejanza de las pinceladas, que no permite distinguir los cercas de los lejos. En consecuencia, si el observador «ve» una profundidad ilusoria en el cuadro es sólo porque la convención exige que los paisajes se contemplen de arriba abajo, desde el «frente» al «fondo». Aunque los maestros renacentistas descubrieran la perspectiva aérea (la disminución paulatina de los contrastes de valor) para poder así crear la ilusión de un fenómeno real, Cézanne la rechaza por considerarla una convención: su observación naïve y uniforme de la luz sustituye a una visión premeditada del claroscuro; y un cuadro que plasma la impresión natural con la violencia propia de los hallazgos espontáneos se opone implícitamente al despliegue de unos conocimientos técnicos adquiridos. La técnica de Casas en L'Estaque debe entenderse como una depuración del estilo pictórico inicial de Cézanne, aunque el artista pintó la obra con idea de lograr un efecto cada vez mayor de sencillez e ingenuidad.



46. Paul Cézanne, Casas en L’Estaque, circa 1880. Colección del señor y la señora Mellon, National Gallery of Art, Washington.

Cuando Cézanne empezó a usar la paleta de colores vivos con más libertad y a preocuparse menos por el color «roto», pintó cuadros impresionistas que presentaban el tercer tipo de clarté . Para crear en los cuadros una pauta variada pero uniforme (una alternativa a la estructura «compositiva» basada en el modelado del claroscuro degradado), se basó en los contrastes de colores cálidos y fríos. Como ya he señalado en el capítulo 8, sus primeros admiradores advirtieron este aspecto fundamental de su técnica, aspecto que, por otra parte, han redescubierto una y otra vez los críticos y especialistas del siglo XX como si se tratara de un fenómeno «clásico»: todos los escritores hablan de la «verdad» de la estructura de colores de Cézanne como si la vieran (o volvieran a ella) «originalmente»[32]. Para la mayoría de estos críticos, la presencia de un sistema en las secuencias de tonos contrastantes del artista indica una característica metodológica (creada) que no existe en el impresionismo (hallado) más espontáneo. Pero el adversario de Fry, D. S. MacColl, observó que el método del artista era coherente con principios naturalistas conocidos. MacColl escribió en 1912 lo siguiente a este propósito:

[La sustitución que hace Cézanne de] los contrastes de tono por los contrastes de valor [...] no [es propio del] postimpresionismo en absoluto, sino [d]el impresionismo de Turner y Monet [...]; la convención que Turner y Monet adoptaron para lograr una claridad general consistía en suprimir los valores más bajos [y los más altos] para prescindir no sólo del sol, que era imposible de reproducir, sino también de las sombras y de los tonos (más rebajados), y representar tan sólo la diferencia de color o tono de forma exagerada [...] [Cézanne] es, en este sentido, un impresionista puro[33].

Es decir, MacColl atribuyó tanto al impresionismo como a Cézanne el recurso de restringir la gama de tonos del cuadro a un grupo de valores intermedios y resaltar al mismo tiempo los contrastes de tono. Aunque los

impresionistas lo llevaron a extremos que muchos consideraron exagerado, este método había sido recomendado durante el siglo XIX para crear efectos en la pintura al aire libre. El tono (chaud y froid), podía sustituirse por el valor (lumière y ombre) para que el color pictórico tuviera coherencia[34].

La pauta de tonos fríos y cálidos contrastantes que distingue a la técnica más madura de Cézanne resulta regular sólo por su ubicuidad y uniformidad. El pintor permite que la gama cromática del «color local»[35] varíe hasta llegar a tonos muy distantes. A menudo, el follaje «verde» llega a volverse rojo y violeta. Es más, acumula pinceladas de colores contrastantes en los lugares más insospechados: en el cielo, en las prendas de vestir o en los muebles, todo ello dotado de una monocromía «natural». Tal como señalaron sus admiradores, pintaba el segundo plano con tanto color como el primero[36]. Por ejemplo, lo más probable es que el vestido que aparece en Retrato de Madame Cézanne (circa 1890; il. 39) fuera todo azul, pero el pintor amplió la gama de este tono, sin dejar por ello de mantener una gama de valores limitada: el vestido se vuelve azul, verde y violeta. Asimismo, las manos y el rostro de la figura aparecen definidas con tonos rosa, naranja pálido y verde.

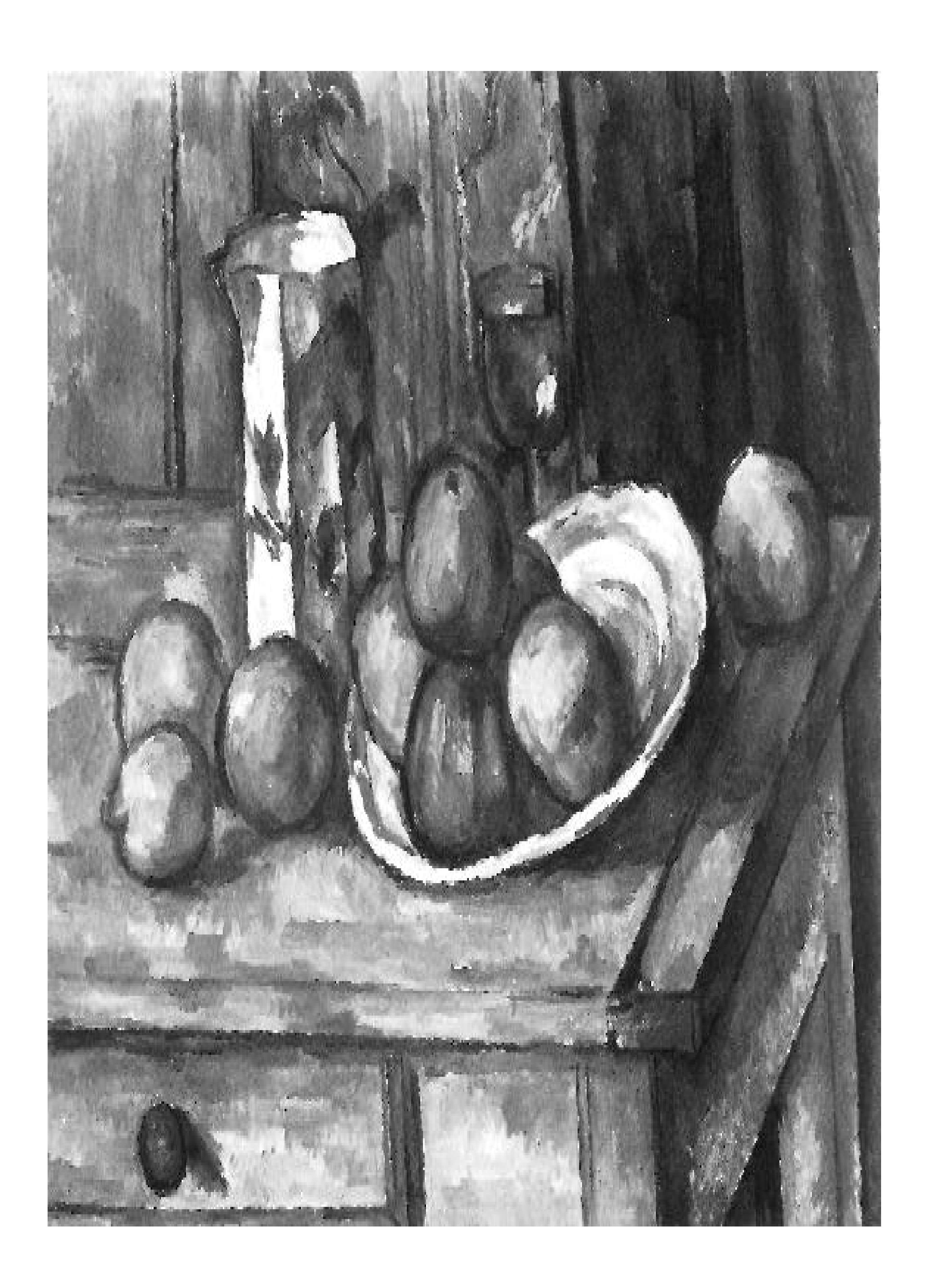
Incluso en obras de coloración bastante atenuada como la naturaleza muerta Tres cráneos (il. 40), Cézanne sugirió la presencia cromática de una luz impresionista fuerte. En esta sencilla composición, representó el cráneo de la izquierda con gruesas pinceladas de color verde, azul claro, amarillo mate, rosa y violeta rojizo. Incluso el contorno del perfil es multicolor. Por otra parte, la superficie de la mesa está «modelada» con colores contrastantes, pero presenta tonos de valores afines. Si Cézanne quiso alguna vez utilizar un «sistema» cromático para imitar el volumen de la naturaleza, en este caso creó un objeto plano «redondo» o cuando menos alabeado. Tanto su «teoría» como la práctica de su primera época permiten pensar que esta modulación cromática representa la atmósfera uniforme de una impresión, no las peculiaridades de los objetos. La impresión del artista constituye un hallazgo inmediato o es entendida como tal. Su propósito impresionista le impedía observar un objeto como si fuera una parte separada de la «sensación» general de la naturaleza, ya que esto significaría estudiarlo y transformarlo en un elemento de la composición. Cézanne no hacía composiciones en el sentido corriente de la palabra[37]. Prefería dejar que los «hallazgos» los hiciera su técnica «creativa»: la impresión no constituye simplemente el origen de su arte, sino también su fin.

* * *

Como ya he indicado, Tres cráneos transmite una sensación de inmediatez no sólo por el color «atmosférico», sino por su aparente falta de «composición». Esta disposición de formas tan sencilla y repetitiva no es fruto de un proceso pensado para organizar los elementos del modelo en el estudio (los cráneos de la mesa) o los colores y las formas en el lienzo. Pero ya he señalado que el pintor planeaba este tipo de efectos «directos». El grado de intencionalidad de un pintor no se puede establecer sólo a tenor de las indicaciones visuales. Las señales visuales forman parte de un sistema retórico, no son la «pura verdad». Los propios cuadros de Cézanne dan motivos para el desconcierto, y es que no todos sugieren una idea de «sencillez hallada». Un cuadro del mismo periodo que Tres cráneos, Jarra, vaso y plato con fruta (circa 1900; il. 47) presenta un aspecto más complejo. Sobre una mesa vista desde arriba aparecen un plato de manzanas inclinado hacia delante, varias piezas de fruta y una jarra de leche. El fondo, que muestra una variedad característica y difícilmente descifrable, consta de una cortina y una pared. Pero ésta no es ni mucho menos la naturaleza muerta más complicada de Cézanne. Muchas contienen más objetos, normalmente con un plato inclinado hacia delante y un paño bordado doblado de forma irregular en el primer plano. Estos detalles en concreto son típicos de numerosas naturalezas muertas francesas y holandesas del siglo XVII, así como de la obra de pintores contemporáneos de Cézanne como Antoine Vollon[38]. En general, Cézanne no se inventó ningún tema; al contrario, parece que usó los más corrientes –naturalezas muertas con fuentes de fruta, composiciones de «bañistas» desnudas en un paisaje, vistas de una montaña lejana– para transformar el arte convencional en la medida de lo posible mediante un procedimiento técnico pensado para hacerlo parecer natural. Cézanne utilizó todo el acervo heredado del arte figurativo –a menudo a través de imágenes tomadas de los «maestros de la antigüedad»– y le devolvió la «sensación» directa. Como señalaron sus admiradores, quiso restituir el arte de Poussin a su origen natural[39].

Jarra, vaso y plato con fruta se puede considerar una obra típica de los últimos años del pintor. Como he señalado, parece (al menos a primera

vista) un cuadro más complejo que Tres cráneos y menos elaborado que otras obras de este periodo[40]. Como suele ocurrir, sus características organizativas resultan en su mayoría imposibles de ver en una reproducción en blanco y negro, pues se basan en similitudes y contrastes de color. Mi intención es describir algunos aspectos del método utilizado en este cuadro sin dejar de afirmar (como he hecho en el capítulo 8) que Cézanne pretendía evitar toda composición jerárquica convencional. Es más, el pintor modificó o eliminó casi todo lo que pudiera parecer una «composición» a ojos de sus contemporáneos. Básicamente, por lo que respecta a la articulación de las partes, el artista estableció correspondencias para uniformar la imagen y el efecto atmosférico. En buena medida son este tipo de correspondencias estructurales –una repetición no jerárquica de motivos de color, forma y línea direccional– las que llevaron a algunos observadores a afirmar que estos cuadros eran «planos». Parecían uniformes no sólo por el color y el valor, sino también por el grado de profundidad espacial que presentaban algunos elementos del cuadro en relación con los demás. Este efecto, que otros han interpretado como una unión entre la falta de profundidad de la superficie y la profundidad ilusoria, yo prefiero llamarlo «correspondencia» o «composición no jerárquica»[41]. Cuando la técnica de Cézanne crea una uniformidad compositiva o cromática, su práctica resulta más coherente con su teoría «impresionista». Sin embargo, el cuadro sigue sujeto al modo habitual de interpretación simbolista, el discurso crítico empleado por sus jóvenes admiradores y por todos los que que han utilizado los textos simbolistas para documentar el caso de este pintor «aislado».



47. Paul Cézanne, Jarra, vaso y plato con fruta, circa 1900. Donación de la W. Averell Harriman Foundation, Washington, National Gallery of Art.

Algunos ejemplos de las típicas correspondencias estructurales que Cézanne creó en Jarra, vaso y plato con fruta son los siguientes: 1) los acentos lineales del borde vertical derecho del cajón recuerdan a la representación de la parte derecha de la jarra y también a las pinceladas direccionales de la parte inferior izquierda del plato; 2) la parte central del fondo se corresponde cromáticamente con la mesa situada en primer plano; 3) la pauta de las pinceladas de la jarra se corresponde cromáticamente con la parte adyacente del fondo (a la derecha de la jarra), y se han añadido a la jarra manchas de color ocre –el color dominante del fondo adyacente–; 4) las pinceladas que definen el vaso de vino van más allá de los límites referenciales del objeto y se corresponden con las pinceladas del fondo adyacente; 5) las colgaduras de la parte superior derecha del fondo parecen dispuestas de manera que formen pliegues diagonales definidores de un ángulo relacionado recíprocamente con el borde derecho de la mesa del primer plano; 6) «las sombras» horizontales situadas junto a las naranjas y el limón recuerdan a los bordes de la mesa y el cajón. Estas analogías hacen aumentar la sensación de que en el conjunto la superficie se da una variación articulada pero repetitiva, sensación acentuada por el insistente uso que hace el pintor de los contrastes de colores cálidos y fríos: el plato tiene una pauta azul, rosa y verde; el rojo, el naranja, el amarillo y el verde de la fruta están ribeteados con pinceladas de azul y violeta rojizo; los bordes lineales de la mesa constan de tramos de azul, violeta rojizo, verde y marrón rojizo, a los que se han añadido pinceladas de un azul frío vivo a menudo flanqueadas por cálidos marrones anaranjados contrastantes; en el plano de la mesa hay desde marrones fríos y cálidos hasta violetas rojizos suaves, violetas, azules y verdes.

Jarra, vaso y plato con fruta de Cézanne debe ser vista como una «impresión», porque sus elementos, aunque variados y uniformados, no llegan a formar una composición jerárquica. Este efecto es producto del uso del color, que sustituye al claroscuro convencional, y de la disposición de formas, líneas y colores contrastantes pensados no para crear un orden o secuencia, sino un conjunto de «sensaciones» espontáneas. Algunos de los

primeros críticos del pintor se dieron cuenta de sus intenciones y señalaron lo sencillo que era en el fondo este sistema. Por ejemplo, Théodore Duret escribió en 1906:

Cézanne se dedica a pintar naturalezas muertas, paisajes, retratos y, diríase que como mayores logros, composiciones –dotadas, no obstante, de un sistema sencillo– donde las figuras [por ejemplo, las «bañistas»] aparecen unas junto a otras, sin tener asignada una función clara; [están] sobre todo para ser pintadas. Sus cuadros presentan una gama de colores de gran intensidad[42].

Para los historiadores de arte de hoy en día, ésta podría ser una lectura insensible y «formalista» de un tema rico en matices psicológicos. Yo opino que Duret, aunque no sea ni mucho menos un crítico extraordinariamente perspicaz, se fijó precisamente en lo que Cézanne quería que viera: la plenitud, la integridad y la identidad que presenta en el fondo una visión «fiel» a la naturaleza y al yo con independencia del objeto de análisis. Éste puede hallarse en cualquier parte: en la imaginación, en el arte o en la naturaleza. Para el pintor todos los temas tenían el mismo interés. El propio Duret señaló que, en las obras de Cézanne, una manzana poseía la misma grandeur que una figura humana o un paisaje junto al mar.

Invirtiendo el orden de la comparación de Duret, la gran composición de las bañistas desnudas, inacabada a la muerte del pintor en 1906 (il. 32), se podría ver como una obra tan «sencilla» como las menos ambiciosas (manzanas, paisajes marítimos), sobre todo si tenemos en cuenta la aparente uniformidad de sus motivos lineales y la forma en que se entrelazan los colores cálidos y fríos. El pintor «deformó» las figuras para que representaran un tema triangular central en combinación con los árboles. También extendió secuencias de tonos contrastantes más allá de los límites «naturales»: entre las figuras, y entre las figuras y el suelo. No obstante, según Roger Fry, Cézanne buscó con demasiado empeño esta deformación uniformadora (que Maurice Denis llamó «gauchement Poussinesque») y acabó abusando de ella. En consecuencia, Grandes Baigneuses carece del elemento de la experiencia directa que se asocia a la primera época del impresionismo; en este caso, ni siquiera el estructurado ritmo del

postimpresionismo fue capaz de dar vida a algo que parecía simplemente una invención inerte. Fry escribió lo siguiente a modo de queja:

El punto de partida [de Cézanne] es la pirámide que forman los troncos inclinados a cada lado. Esto condiciona claramente las posturas de las figuras, las cuales se adaptan a este esquema elemental de un modo demasiado obvio, demasiado forzado. A pesar de su magnífica factura y de la riqueza de las transiciones cromáticas, [Cézanne] no ha logrado evitar el efecto frío y premeditado que produce una fórmula tan preconcebida[43].

Este problema ya fue analizado al final de la segunda parte: ¿debe el conocimiento de la intencionalidad y artificiosidad de un artista «moderno» llevar al crítico a valorar negativamente la eficacia de su arte? Si el proceso creativo resulta evidente, ¿pierde por ello el cuadro su carácter de «originalidad hallada»?

La Montagne Sainte-Victoire vista desde Bellevue (circa 1885; il. 27) presenta este dilema con claridad. Se trata de un cuadro dotado de una pauta plenamente desarrollada de tonos cálidos y fríos contrastantes que se extiende por todo el lienzo para crear un efecto de «impresión»; es decir, una luz «atmosférica» uniforme y unificadora. Pero la pintura también muestra un tema «compositivo» tan claro y «sencillo» como el arco de árboles y figuras de Grandes Baigneuses; el árbol central corta casi verticalmente la acentuada línea horizontal del viaducto y forma con ella ángulos rectos. ¿Debemos interpretar esta combinación de lo orgánico y lo geométrico como una construcción intencionada o como una observación más bien pasiva? ¿Sugiere la sencillez de la relación entre los dos elementos una visión directa e ingenua o una compleja depuración formal pensada para conseguir la representación más lógica? La Montagne Sainte-Victoire puede constituir un ejemplo tanto de orden artificial como de «orden natural» (e incluso, «inconsciente»). Ya he indicado que, al igual que el resto de los impresionistas, Cézanne empleaba una «técnica de la originalidad». Es decir, creaba conscientemente la sensación de un «orden hallado» usando una serie uniformizada de colores mediante la repetición de pautas de tonos cálidos y fríos, y simplificaba las composiciones hasta el punto de hacer incomprensibles las diferencias espaciales corrientes. El

vínculo geométrico entre el árbol y el viaducto se puede ver como una forma de unir el primer y el último plano, y de aumentar la impresión de «falta de profundidad» atmosférica. De todos modos, el problema de lo preconcebido y lo natural siempre le parecerá irresoluble a cualquier crítico modernista que conciba la originalidad como el logro máximo; porque si Cézanne poseía la originalidad inherente al descubrimiento o la experiencia de la naturaleza y del yo, este fin modernista no puede interpretarse como un producto de la manipulación de recursos técnicos. El crítico o historiador de arte modernista prefiere descartar el artificio de la originalidad impresionista y juzgar a Cézanne –que pareció introducir una nueva estructura en la pintura– igual que Roger Fry: posiblemente el pintor no sabía lo que hacía; su originalidad iba antes que su técnica.

Hasta cierto punto es un tópico decir que «muy pocos artistas son realmente conscientes de la aventura en la que están embarcados y, por tanto, de la manera en que evolucionará su arte con relación al marco de referencia de su época»[44]. Como todos los tópicos, éste también se ha utilizado de forma provechosa. Al historiador de arte le ha permitido atribuir a una determinada obra un sistema y un significado complejos y explicarla de una forma muy sutil, sin dejar por ello de ver en el creador a un descubridor ingenuo que no es consciente de sus logros. Así, el historiador de arte no sólo delimita un campo profesional propio caracterizado por la interpretación «original», sino que además mantiene el mito moderno de una originalidad que es preciso hallar, no crear. Esta dicotomía entre el hallazgo y la creación resulta innecesaria, ya que tanto la interpretación de los historiadores de arte como la del artista son cosas creadas. La posibilidad de que difieran no implica que la interpretación deba sustituir a la creación como acto consciente basado en un descubrimiento inconsciente o pasivo.

El acto interpretativo manipula la materia prima el arte, pero el arte hace lo mismo; ambos emplean una técnica (buena parte de la cual es heredada, si no toda) y ambos requieren talento expresivo. El artista moderno muestra su talento cuando logra disfrazarlo de forma que la representación creada (una magnífica ficción) parezca independiente de la técnica con que ha sido hecha. Con una agilidad complementaria, el historiador o el crítico desvela la relación entre el artista y la tradición artística que ha heredado. Sin embargo, acto seguido niega que la obra artística se base en el pasado, pues concede valor a la obra «modernista» en la medida en que rompa con él y se

inspire en el momento presente. Llegado a este punto, el discurso crítico reconoce que el «momento presente» debe contar con los clásicos inmortales. El modernismo de Cézanne puede ser al mismo tiempo clásico, y ello sin necesidad de renunciar a la defensa modernista de una originalidad vital y (re)generativa.

A partir de este punto, el conflicto modernista entre el pasado y el presente pierde fuerza. De ahí el gran atractivo del «modernismo» posterior de Clement Greenberg, que hace hincapié no sólo en los logros personales, sino también en la necesidad de tener en cuenta los criterios establecidos en el pasado: «Nada más lejos del arte auténtico de nuestro tiempo que la idea de romper la continuidad. El arte es, entre otras cosas, continuidad. Sin el arte del pasado y sin la necesidad y la obligación de mantener los antiguos criterios de excelencia, el arte modernista no podría existir»[45]. Quizá la posición de Greenberg (al igual que la de Cézanne) represente un clasicismo dentro del modernismo, un modernismo clasicista, o, simplemente, un modernismo clásico. Se asemeja tanto al modernismo como al clasicismo[46]. Los artistas favorecidos por los críticos cumplen los criterios académicos del pasado, pero al mismo tiempo reconsideran el arte y crean los suyos propios. Se diría que estos artistas se dedican a una labor conocida: «rehacer a Poussin según el modelo de la naturaleza».

Si los artistas modernistas reevaluan el pasado, deben hacer progresos. ¿O es el progreso un hallazgo? Del mismo modo que un buen orador no puede controlar las interpretaciones ni las repercusiones de sus palabras, seguramente los artistas no puedan predecir la forma definitiva que cobrarán sus obras. Todo proceso de representación encierra sorpresas. Pero elogiar el grado de sorpresa e inconsciencia que presenta un «acto de significación» a costa del elemento de control o intencionalidad parece un tanto irrazonable. ¿Existe alguna razón de peso para creer que un artista que encuentra más de lo que es capaz de crear (un innovador a su pesar) es más importante que un rival que puede crear precisamente lo que otros desearían encontrar? Tal vez sí: el descubridor suscita nuevos deseos, mientras que el creador parece dedicarse (¿exclusivamente?) a satisfacer los antiguos. Aun así, considero conveniente contemplar la posibilidad de que Cézanne no descubriese nada distinto del impresionismo, sino que empleara la técnica de éste para representar la visión «original» que el impresionismo se proponía encontrar. Seguramente consista en esto la maestría. Cézanne tuvo un exito

considerable a pesar de sus dudas y limitaciones, o de su falta de interés en las interpretaciones a las que se vería sujeta su obra. Gozó del reconocimiento de los postimpresionistas, pese a que ni lo necesitaba ni lo deseaba. Con la sensación impresionista tenía de sobra.

Notas al pie

[1] Jules Antoine Castagnary, «Salon de 1863», Salons, 2 vols. (París, 1892), 1, p. 105.

[2] Véase, p. ej., la carta de Cézanne a Joachim Gasquet del 8 de julio de 1902, John Rewald, Cézanne, Geffroy et Gasquet suivi de souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche et de lettres inédites (París, 1959), p. 45; y su carta a su hijo del 3 de agosto de 1906, John Rewald, ed., Paul Cézanne, correspondance (París, 1937), p. 281. Tanto Geffroy como Denis hicieron referencia al cálido elogio que dirigió Cézanne a Monet: Gustave Geffroy, Claude Monet, sa vie, son œuvre, 2 vols. (París, 1924), 2, p. 68; Maurice Denis, «Cézanne» (1907), Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (París, 1920; ed. orig., 1912), p. 250. En 1895 Pissarro explicó el valor que concedía a la pintura de Cézanne, así como el entusiasmo de Monet y Renoir; carta a Lucien, 21 de noviembre de 1895, Camille Pissarro, Lettres a son fils Lucien, ed. a cargo de John Rewald (París, 1950 [trad. cast.: Cartas a Lucien, Barclona, Muchnik, 1979]), pp. 388, 390. Si el lector desea testimonios del imprevisible comportamiento de Cézanne con respecto a sus antiguos amigos, véanse, por ejemplo, las cartas de Pissarro a Lucien del 20 de enero y 6 de febrero de 1896, pp. 396-397, 398-399. Sobre las relaciones de Cézanne con los impresionistas, véanse asimismo Lionello Venturi, Cézanne, son art, son œuvre, 2 vols. (París, 1936), 1, pp. 27-28; John Rewald, Paul Cézanne: A Biography (Nueva York, 1968); pp. 180-189; Jean Renoir, Renoir, My Father (Boston, 1958), pp. 115, 361. Pierre Francastel no deja lugar a dudas al asociar la técnica madura de Cézanne al impresionismo; véase L'Impressionnisme: les origines de la peinture moderne de Manet a Gauguin (París, 1937), pp. 79-94, 242, 253-254. Cf. también Clement Greenberg, «Cézanne» (1951), Art and Culture (Boston, 1961), p. 53.

[3] Sobre el tema de la contraposición entre la observación directa del color y el premeditado método académico de emplear el claroscuro, véanse las cartas de Cézanne a Pissarro del 24 de junio de 1874 y el 2 de julio de 1876, Rewald, Correspondance, pp. 121, 127. Sobre las opiniones de Cézanne y Regnault, cf. más arriba, parte 2,.

[4] Cf. Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, 1976 [trad. cast. cit.]), pp. 34-39.

[5] En concreto, ambos consideraban desafortunadas algunas consecuencias técnicas del interés en la clarté . Véase Eugène Fromentin, Les Maîtres d'autrefois (París, 1876 [trad. cast.: Los maestros de antaño, Barcelona, Luis Miracle, 1942]), p. 287; carta a Theo, otoño (?) 1885, V. W. van Gogh, ed., The Complete Letters of Vincent van Gogh, trad. J. van Gogh-Bonger y C. de Dood, 3 vols. (Greenwich, Connecticut, 1959), 2, p. 420. (Van Gogh había leído las observaciones de Fromentin sobre la pintura francesa contemporánea) Cf. también Théodore Duret, «Claude Monet» (1880), Critique d'avant-garde (París, 1885), pp. 97-98; Émile Zola, «Édouard Manet» (1884), Mon Salon, Manet, Écrits sur l'art, ed. a cargo de Antoinette Ehrard (París, 1970), p. 360. Al igual que otros adalides del impresionismo, Duret y Zola solían ver con buenos ojos los recursos técnicos asociados a la clarté.

[6] Véanse Anatole de Montaiglon, «Salon de 1875», Gazette des beaux-arts, 12 (julio de 1875), p. 22 (con relación a Corot), Charles Yriatte, «Salon de 1876», Gazette des beaux-arts, 14 (julio de 1876), p. 10 (con relación a Detaille); Castagnary, «Salon de 1876», Salons, 2, pp. 213-214 (con relación a los impresionistas).

[7] Georges Gueroult, «Formes, couleurs et mouvements», Gazette des beaux-arts, 25 (febrero de 1882), pp. 175-176 (cursiva mía). Cf. Édouard Delaire, Traité pratique et méthodique de la peinture à l'huile (París, 1878), p. 92.

[8] Zola, «Salon de 1866», Écrits, p. 70. Cf. también Joris Karl Huysmans, «Le Salon de 1879», L'Art moderne (París, 1883), p. 36; Duret, «Édouard Manet» (1884), Critique d'avantgarde, p. 123. Para ejemplos de la valoración negativa del modelé sommaire de Manet, véanse Georges Lafenestre. «Salon de 1873», Gazette des beaux-arts, 8 (julio de 1873), p. 46: Henry Houssaye, «Le Salon de 1882». Revue des deux monde s, 51 (1 de junio de 1882), p. 563.

[9] Zola, «Édouard Manet» (1867), Écrits, pp. 100-101.

[10] Para ejemplos de esta terminología crítica, véanse Castagnary, «Salon de 1869», Salons, 1, p. 371; Paul Mantz, «Salon de 1872», Gazette des beaux-arts, 6 (julio de 1872), pp. 43-46; Saint-Cyr de Rayssac, «Les Beaux-arts à l'Exposition lyonnaise», Gazette des beaux-arts, 6 (octubre de de 1872), p. 346; Frédéric Henriet, «Les Paysagistes contemporains: Daubigny», Gazette des beaux-arts, 9 (marzo de 1874), p. 262; Yriarte, «Salon de 1876», p. 31; Odilon Redon, «Réflexions sur une exposition des impressionnistes» (1880), A soi-même (París, 1979), p. 163. La luz uniforme de un día nublado se llamaba «gris clair»; según Vollard, Cézanne prefería este tipo de luz para pintar. Véase Ambroise Vollard, Paul Cézanne (París, 1919; ed. orig., 1914), pp. 127, 137.

[11] Sobre los «impresionistas» de las exposiciones de los Salones, véanse más arriba, cap. 1 (nota 28); cap. 2.

[12] Zola, «Le Naturalisme au Salon» (1880), Écrits, pp. 338-44.

[13] Véase, p. ej., Charles Bigot, «Jules Bastien-Lepage» (1885), Peintres français contemporains (París, 1888), pp. 160-161, 178-179; Raymond Bouyer, «Le Paysage dans l'art», L'Artiste, 5 (enero de 1893), p. 28.

[14] Véase, p. ej., Fromentin, p. 237. Cf. las observaciones de Viollet-le-Duc sobre la práctica de la pintura en el siglo XIV: «il semble que le peintre ait craint [de] diminuer la valeur [esto es, el claroscuro] par l'opposition de tons brillants [;] il faudra [...] n'avoir jamais deux tons de valeur égale»; Eugène Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 10 vols. (París, 1858-1868), 7, pp. 68, 82. Véase asimismo Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin (París, 1880; ed. orig., 1867), p. 555.

[15] Véase, p. ej., Eugène Veron, L'Esthétique (París, 1878), p. 261. Los críticos y pintores franceses del siglo XIX ponían a menudo a Veronese como ejemplo de «maestro de la antigüedad», pues había tenido el gran mérito de lograr el efecto de una luz natural brillante mediante el aumento de la intensidad de los tonos y la disminución de la fuerza de los valores. Véase, p. ej., la carta de Delacroix a Alexis Pérignon del 18 de abril de 1859, Eugène Delacroix, Correspondance generale, ed. a cargo de André Joubin, 5 vols. (París, 1935-1938), 4, p. 94; Ernest Breton, Notice sur la vie et les

ouvrages de Paul Véronèse (Saint-Germain, 1866), p. 18; Charles Blanc, «Paul Véronèse», Histoire des peintres de toutes les écoles: École vénitienne (París, 1868), p. 19.

[16] Cf. más arriba, parte 2. Véase asimismo Charles Ephrussi, reseña de Théodore Duret, Les Peintres impressionnistes. La Chronique des arts, 18 de mayo de 1878, p. 158.

[17] Véase Frederic Chevalier, «l'Impressionnisme au Salon», L'Artiste, julio de 1877, pp. 35-36; y «Les Impressionnistes», L'Artiste, mayo de 1877, p. 331. Con relación al efecto de la pintura de Beraud, cf. la obra de otro «impresionista» del Salon, Édouard Detaille, cuyo En reconnaissance (1876; il. 3) dio lugar a este comentario: «[Detaille] se contente de l'impression vraie; il n'arrange point ses personnages, il les saisit au passage». Véase Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, 2 vols. (París, 1882-1884), 2, pp. 267-268.

[18] Véanse, p. ej., Charles Bigot, «L'Exposition des "intransigeants"», Revue politique et litteraire, 10 (8 de abril de 1876), pp. 350-351; Charles Bigot, «L'Exposition des "impressionnistes"», Revue politigue et littéraire, 12 (28 de abril de 1877), p. 1046.

[19] Véase, p. ej., Houssaye, «Le Salon de 1882», pp. 562-63

[20] Edmond Duranty, La Nouvelle Peinture : A propos du groupe d'artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel, ed. a cargo de Marcel Guerin (París, 1946; ed. orig., 1876), p. 39. Duranty daba a entender que el uso de tonos puros e intensos tenía que ver con el hecho de que la luz natural más intensa tendía hacia una blancura uniforme; es decir: la combinación óptica de todos los colores vivos. (La idea de luz blanca resulta un tanto contradictoria, ya que el blanco se asocia a la opacidad.)

[21] Véase, p. ej., Viollet-le-Duc, Dictionnaire, 7, p. 107; J.-D. Regnier, De la lumiere et de la couleur cbez les grands maîtres anciens (París, l865), pp. 28-29, 31. Sobre la familiaridad de Cézanne con el texto de Regnier, véase Robert William Ratcliffe, «Cézanne's Working Methods and Their Theoretical Background», tesis sin publicar, Courtauld Institute of Art, University of London, 1961, pp. 330-351.

[22] Los críticos asociaban a menudo a Cézanne con Manet y con Courbet. Véase, p. ej., Roger Marx, «Les Salons de 1895», Gazette des beaux-arts, 13 (mayo de 1895), pp. 459-460, 462-463; Roger Marx, «Un Siècle d'art» (1900), Études sur l'ecole française (París, 1903), p. 35.

[23] La explicación tradicional más fiable es la del hijo de Pissarro, Lucien, quien en una carta al hijo de Paul Gachet (4 de noviembre de 1927) afirma que en torno a 1872 Cézanne copió uno de los cuadros de Pissarro para probar la «nueva teoría». Según Lucien, Pissarro empezaba por entonces a crear «la peinture claire» y había eliminado de su paleta el negro y los colores terrosos; véase Paul Gachet, ed., Lettres impressionnistes au Docteur Gachet et à Murer (París, 195 7), pp. 53-54. Según Gasquet, el mismo Cézanne había hecho referencia al consejo de Pissarro de pintar sólo «avec les trois couleurs primaires et leurs dérivés immédiats», algo que (presumiblemente) el pintor de más edad llevaba haciendo desde 1865; Joachim Gasquet, Cézanne (París, 1921), p. 90. Son varias las fuentes que dan la misma versión; puede que su origen sea un breve artículo de Georges Lecomte sobre Pissarro, en el que subrayaba que había logrado una «peinture blonde»: «Depuis 1865, le peintre a expurgé sa palette de noir, d'abord, cette non-couleur; peu après, les ocres et les bruns ont été proscrits: il ne peint plus qu'avec les six couleurs de l'arc-en-ciel»; Georges Lecomte, «Camille Pissarro», Les Hommes d'aujourd'hui, 8, n.º 366 (marzo [?] 1890). Mis propias observaciones indican que durante los años setenta Pissarro y Cézanne no prescindieron por completo del uso del negro y otros pigmentos neutros, aunque no cabe duda de que lo redujeron en gran medida. Durante este periodo Cézanne también estudió la técnica de su amigo Armand Guillaumin; véase John Rewald, «Cézanne and Guillaumin», Études d'art français offertes à Charles Sterling, ed. a cargo de Albert Châtelet y Nicole Reynaud (París, 1975), pp. 343-353. Finalmente, sobre todo durante los años ochenta, es posible que Renoir le sirviera de inspiración a Cézanne para utilizar la técnica de «modelado» con contrastes de verdes, rojos, violetas y amarillos vivos; Renoir y Cézanne mantuvieron un estrecho contacto durante 1875-1877, 1882, 1885, y 1888-1889. Sobre las semejanzas en su uso del color, véase Richard Shiff, «Impressionist Criticism, Impressionist Color, and Cézanne», tesis sin publicar, Yale University, 1973, pp. 151-157.

[24] En la superficie de las partes más oscuras también se ven cantidades mínimas de negro marfil. Meryl Johnson, del Detroit Institute of Arts, ha

identificado los pigmentos. Con respecto al tema de la composición de pigmentos, estoy en deuda de gratitud con varios conservadores por su información, consejo y enorme generosidad: Meryl Johnson, Inge Fiedler, Mary Lou White, Mangene Butler, Jean Rosston y Victoria Gimbel Lubin.

[25] Camille Pissarro, Paleta del artista con paisaje, Clark Art Institute, Williamstown (finales de los años setenta, siglo XIX). Esta obra puede ser la misma a la que se refiere Pissarro en una carta a Monet (de 1883 o anterior) en la que dice que ha pintado una «palette ornée» para un coleccionista llamado M. La Place; véase Geffroy, Claude Monet, 2, p. 10. Jean Rosston ha identificado los pigmentos como blanco plomizo, amarillo cinc o cromo, bermellón, carmesí alizarino, azul de Ultramar y verde esmeralda. Deseo expresar mi agradecimiento a Beth Carver Wees por facilitarme el estudio de ésta y otras obras en el Clark Art Institute.

El análisis de pigmentos realizado por Inge Fiedler con La Garenne à Pontoise , effet de neige (Chicago Art Institute [1879]), de Pissarro, revela el uso de una paleta parecida a la del cuadro de Williamstown, con un número algo superior de pigmentos «primarios» y también pequeñas cantidades de negro de marfil y ocre amarillo. Una parte de follaje verde grisáceo, por ejemplo, consta principalmente de amarillo cromo, blanco plomo, azul de Ultramar, carmesí alizarino y bermellón.

[26] Maison de Piette, à Montfoucault, Fitzwilliam Museum, Cambridge (1874). Un efecto muy parecido (pero aún más atenuado) logrado con colores primarios se puede ver en Maisson de Piette, à Montfoucault, de Pissarro, Clark Art Institute. Williamstown (1874). Más adelante Pissarro haría referencia a la labor que realizaba para «hacer grises deslumbrantes»; carta a Lucien, 6 de febrero de 1896, Pissarro, Lettres a son fils Lucien, p. 399. Sobre la luz gris y clara, cf. también la carta de Cézanne a Pissarro (con el apéndice de Antoine Guillemet), 23 de octubre de 1866, Rewald, Correspondance, pp. 101, 103: y las referencias citadas más arriba, nota 10. Gauguin se encontraba entre quienes admiraban el gris coloreado que lograba Pissarro; en una carta de 1883 afirmaba que rara vez había visto «une chose aussi grise et aussi colorée» y felicitaba a Pissarro por lo conseguido. Véase el pasaje citado, entrada n.º 52, Archives de Camille Pissarro, catálogo de subasta, Hôtel Drouot, 21 de noviembre de 1975 (París: Maison Charavay, 1975).

[27] Mi afirmación se basa en parte en mis observaciones y en parte en el análisis de pigmentos realizado por Meryl Johnson en los Cinco hombres de Cézanne (Detroit Institute of Arts [circa 1881-1884]) y por Marigene Butler en Castaños en el Jas de Bouffan, también de Cézanne (Minneapolis Institute of Arts [mediados de los años ochenta]). Aunque en estas obras se observan pequeñas cantidades de negro, casi todos los tonos están mezclados fundamentalmente con pigmentos como el bermellón, el azul Ultramar, el verde esmeralda y el amarillo cromo. Butler señala, por ejemplo, que el tronco de árbol «gris oscuro» de Castaños en el Jas de Bouffan está compuesto de blanco plomo, verde esmeralda, ultramar, bermellón y verde azulado; Marigene Butler, «Pigments and Technique in the Cézanne Painting, "Chestnut Trees"», Bulletin of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 13 (1973), p. 84.

[28] Carta a Pissarro, 2 de julio de 1876, Rewald, Correspondance, p. 127. Cf. más arriba, parte 2. Sobre los pigmentos de Cézanne, cf. Shiff, «Impressionist Criticism», pp. 130-136.

[29] En estas complejas manchas de color también hay cantidades más pequeñas de negro de marfil. El análisis de estos pigmentos es obra de Inge Fiedler (Chicago Art Institute).

[30] Este cuadro, al igual que muchos otros de Cézanne de este periodo, consta de un fondo gris, que quizá sirvió en un primer momento para establecer el valor medio que caracteriza a la luz uniforme de la imagen. El uso del fondo gris era común y a veces se recomendaba para «une peinture blonde et dorée», véase Mme. Marie-Élisabeth Cavé, La Couleur (París, 1863; ed. orig., 1851), p. 134. Sobre el uso que hacía Cézanne de los fondos coloreados, cf. Ratcliffe, pp. 61-112. Ratcliffe sugiere que esta práctica «diferenciaba a [Cézanne] de los impresionistas de su época» (p. 61); sin embargo, Monet, Pissarro, Renoir y Sisley también empleaban con frecuencia fondos coloreados.

[31] Meier-Graefe escribió que Cézanne creaba la «ilusión de aire» mediante «planos cromáticamente iguales», y Fry dijo de este cuadro en particular que «todo es continuo». Véase Julius Meier-Graefe, Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Ein Beitrag zur modernen Ästhetik, 3 vols. (Stuttgart,

1904), 1, p. 169; Roger Fry, Characterastics of French Art (Londres, 1932), p 146.

[32] Para los primeros comentarios sobre la sustitución de los contrastes de tono por el claroscuro realizada por Cézanne, véanse Émile Bernard, «Paul Cézanne», L'Occident, 6 (julio de 1904), pp. 23-24; Maurice Denis, Journal, 3 vols. (París, 1957-1959), 2, p. 29 (anotación del 26 de enero de 1906); Denis, «Cézanne», Théories, pp. 249-250, 257-259; Émile Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites», Mercure de France, 69 (1, 16 de octubre de 1907), p. 400; R. P. Rivière and J. F. Schnerb, «L'Atelier de Cézanne», La Grande Revue, 46 (25 de diciembre de 1907), p. 814. Cf. también Denis, «Le Renoncement de carrière, la superstition du talent» (1906), Théories, pp. 213-214; Maurice Denis, «L'Influence de Cézanne» (1920), Nouvelles Théories, sur l'art moderne, sur L'art sacré, 1914-1921 (París. 1922), p. 125.

La tendencia entre los observadores del siglo XX ha sido ver en la pintura de Cézanne un uso del color altamente sistematizado (normalmente descrito como armonía «musical»), que sirve para «modelar» volúmenes. Para los posteriores «redescubrimientos» del método de Cézanne, véanse, p. ej., Roger Fry, Transformations (Nueva York, 1926), p. 220; Roger Fry, Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927), pp. 39, 65, 76-77; Fritz Novotny, Cézanne and das Ende der wissenschaftlichen Perspektive (Viena, 1938), pp. 71-72; Kurt Badt, The Art of Cézanne, trad. Sheila Ann Ogilvie (Berkeley, 1965; ed. alemana orig., 1956), pp. 48, 54-55 (relacionado con las acuarelas de Cézanne); Lawrence Gowing, «The Logic of Organized Sensations», Cézanne: The Late Work, ed. a cargo de William Rubin (Nueva York, 1977), pp. 58-61 (relacionado sobre todo con las acuarelas). Badt y Gowing hacen hincapié en el «orden lógico» del método de Cézanne, consistente en sustituir los valores por tonos por toda una superficie, la cual se convierte en espacio desde una parte sombreada (azules, verdes intensos, violetas, rojos oscuros) hasta otra iluminada (amarillos, naranjas, rojos claros y verdes claros). La afirmación de que Cézanne empleaba de forma rigurosa secuencias de color que iban de tonos más oscuros a más claros resulta exagerada incluso en el caso de las acuarelas. Los últimos óleos y acuarelas de Cézanne muestran a menudo partes con una gama completa de tonos tanto en las zonas claras interiores de las formas «realzadas» como en sus zonas «sombreadas» más oscuras. Por

ejemplo, en la acuarela Moulin au Pont des Trois Sautets (ca. 1890-94; il. 55), cada zona de follaje está «modelada» con pinceladas translúcidas de azules, verdes, amarillos y violetas rojizos que sólo se vuelven más densas (menos acuosas) en las partes más oscuras. Aunque cabe observar una serie de formas oscuras y claras por toda la superficie de la pintura, los tonos no guardan relación con los valores, sino que son utilizados de manera independiente para formar una pantalla unificadora de «atmósfera» vibrante.



55. Paul Cézanne, Moulin au Punt des Trois Sautets (acuarela), circa 1890-1894. París, Musée du Louvre. Cliché des Musees Nationaux.

[33] D. S. MacColl. «A Year of "Post-lmpressionism"» (1912), What Is Art? (Harmondsworth, 1940), p. 21.

[34] Véase, p. ej., la anotación del diario de Delacroix del 10 de julio de 1847, André Joubin, ed., Journal d'Eugène Delacroix, 3 vols. (París, 1950), 1, p. 234; Félix Bracquemond, Du dessin et de la couleur (París, 1885), p. 92.

[35] El color que identifica un objeto concreto; por ejemplo, el gris intenso de una zona de follaje o el amarillo claro de una pared de estuco.

[36] Véase Denis, «Cézanne», Théories, pp. 258-259; Rivière y Schnerb, p. 814. Cf. Fry, Cézanne, pp. 77-80; Fry, Characteristics of French Art, pp. 145-146. Véase asimismo más arriba, pp. 227-229.

[37] Cf. más arriba, cap. 8, esp. p. 163.

[38] Véanse, p. ej., Jacques-Samuel Bernard, Naturaleza muerta con violín, aguamanil y ramo de flores (colección privada, Nueva York [1657], reproducida en Pierre Rosenberg, France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings in American Collections [Nueva York, 1982], p. 207); y Antoine Vollon, Naturaleza muerta con alfombra china y fruta (Detroit Institute of Arts [circa 1893, reproducida en Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 56 [1978], p. 222).

[39] Cf. más arriba, pp. 237-241. Cabría afirmar que restituyó la composición (o el estilo) y el tema a la naturaleza; Fritz Novotny ha hecho algunas observaciones muy perspicaces acerca de este asunto: «Es precisamente gracias a [la] variabilidad y la a veces excesiva obviedad de la composición lineal como nos damos cuenta de su novedad y de su importancia secundaria en general, [...]; cuando Cézanne utilizaba continuamente [formas tradicionales de composición], ponía el énfasis en las formas estructurales que él mismo había creado, lo que destruía no sólo las formas y fórmulas de

construcción “idealista”, sino la composición en general». Véase Fritz Novotny, Cézanne (Viena, 1937), p. 14. Cf. también Novotny, Cézanne and das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, pp. 96-97.

[40] Existe un gran grupo de cuadros, sobre todo naturalezas muertas, que parecen –conceptualmente, al menos– más complejos que la pintura Jarra, vaso y plato con fruta que he escogido para analizar. Estas obras incorporan al segundo término elementos de los cuadros anteriores del artista (a menudo incluyen partes de una gran mampara decorativa, pintada circa 1859-1860) a fin de crear una tensión entre la representación de los objetos «reales» y la de los objetos pintados. En muchos casos, los elementos («reales») del primer plano y los («artificiales») del segundo son plasmados de una forma análoga o relacionados por medio de algún motivo compositivo, lo que hace que la tensión resulte especialmente marcada y que el contradictorio mensaje plasmado sea más directo. Robert Ratcliffe ha identificado estos complejos motivos de forma sistemática; véase Ratcliffe, pp. 50-52, 400-402. Para un análisis más detallado, véase Théodore Refs, «The Pictures within Cézanne’s Pictures», Arts, 53 (junio de 1979), pp. 90-104.

Estos cuadros de temática compleja podrían constituir una muestra del interés del pintor en el problema de que la técnica sea el equivalente de la sensación : su técnica es representada por la superficie coloreada del cuadro que Cézanne incorpora al segundo término de otro cuadro suyo; su sensación es representada por los colores que observa mientras pinta «sur nature» el motivo del primer plano; y estos dos elementos se combinan de forma que resultan casi indistinguibles. El «estilo» de Cézanne –la parte del segundo término, pintada a la manera del primer plano– y la experiencia visual directa que ha tenido son la misma cosa. Las numerosas naturalezas muertas del artista que presentan piezas de fruta y otros objetos sobre una mesa ante una pared empapelada o estampada son ejemplos de este fenómeno del cuadro dentro del cuadro. Sin embargo, de esta forma sólo se puede hablar de «estilo» de una manera general o impersonal. Como de costumbre, en estas obras la pauta del plano de la pared (la pared entera, en realidad) se destaca como una superficie coloreada dotada (o desprovista) de la misma «realidad» volumétrica que la fruta del primer plano; (véase, p. ej., Plato con manzanas ; il. 45). El tema de la confusión entre lo natural y lo artificial –en un cuadro concreto sería, por ejemplo, una confusión entre la fruta del primer plano y un telón de fondo pintado del tipo que sea– lo plantearon los

primeros críticos de Cézanne desde el punto de vista de la naturaleza y el estilo, o de lo natural y lo clásico (cf. más arriba, cap. 9). En relación con los aspectos problemáticos concretos de la técnica del artista, los primeros observadores señalaron una y otra vez que representaba el primer y el segundo plano de la misma manera incluso cuando la realidad física de cada «tema» era distinta. Véase, p. ej., Rivière and Schnerb, p. 814; y cf. más arriba, cap. 12 (nota 58), cap. 15 (nota 36). Deseo aclarar que el análisis que hago de Jarra, vaso y plato con fruta contempla el tipo de observación a la que hacen referencia Rivière, Schnerb y otros autores con respecto a la aparente integración de elementos planos y volumétricos en un campo unificado de color.

[41] Para un análisis sutil de este efecto, véase Greenberg, «Cézanne», pp. 54-56.

[42] Théodore Duret, «Édouard Manet et les impressionnistes» (1906), Henry Marcel, ed., Histoire du paysage en France (París, 1908), p. 316. Cf. Fry, Cézanne, pp. 26, 54, 62, 79, 81.

[43] Fry, Cézanne, p. 81. Fry solía preferir la sencillez compositiva; véase Roger Fry, «Mr. MacColl and Drawing», Burlington Magazine, 35 (agosto de 1919), p. 85.

[44] William Rubin, «Cézannisme and the Beginnings of Cubism», Cézanne: The Late Work, p. 189.

[45] Clement Greenberg, «Modernist Painting» (1965), reeditado en Gregory Battcock, ed., The New Art (Nueva York, 1966), p. 110. Michael Fried también habla de la importancia del descubrimiento con valor artístico, para lo cual se vale de «una comparación con la pintura del pasado modernista y premodernista, cuya calidad parece fuera de toda duda»; Michael Fried, «Shape as Form: Frank Stella's New Paintings» (1966), en Henry Geldzahler, ed., Nueva York Painting and Sculpture: 1940-1970 (Nueva York, 1969), p. 422, nota 11.

[46] Tanto en este comentario como en la mayoría de los que he hecho sobre el modernismo cabría sustituir este término por el de «romanticismo». He decidido usar la etiqueta «modernismo» para llamar la atención sobre el

hecho de que mi razonamiento resulta pertinente en los debates críticos actuales. Tradicionalmente, a Cézanne se le ha calificado de «modernista», no de «romántico», pero era ambas cosas, además, por supuesto, de un «clásico».

CUARTA PARTE

Hacer un hallazgo

Yo busco pintando. [Je cherche en peignant.]

Cézanne, palabras recogidas por Maurice Denis, 1906[1]

Aprendamos de quienes encuentran, y no de estos eternos buscadores, a quienes la búsqueda tan sólo los sume más en la confusión; busquemos, pero por senderos seguros.

Émile Bernard, 1910[2]

Nos sentimos casi invitados a hurdir la trama de movimientos [de la pintura de Cézanne] por nosotros mismos.

Roger Fry, 1927[3]

En mi opinión, buscar los medios de expresión no significa nada en pintura. Lo que cuenta es encontrar [...] Cuando pinto, mi objetivo es mostrar lo que he encontrado y no lo que busco [...] El artista debe saber la manera de convencer a los demás de la veracidad de sus mentiras [...]

Pablo Picasso, 1923[4]

Cézanne se consideraba un descubridor, pero no un descubridor formado como pretendía Picasso. En su desconfianza de la teoría y su búsqueda de la «sensación» que supusiera el descubrimiento simultáneo de la naturaleza y el yo, Cézanne encarnó al prototipo de artista «moderno», un artista que podía expresarse reduciendo al mínimo el carácter referencial (o mediador) de sus

propios medios técnicos. Si el destino lo condenó a «buscar pintando» durante toda su vida, y no hizo «realidad» sus ideas», su resistencia a adoptar los métodos de representación conocidos contribuyeron al problema: la técnica de Cézanne fue siempre original y, por tanto, se mantuvo en continuo desarrollo, incompleta. Al final, tanto Bernard como otros simbolistas admiradores suyos vieron en la imperfección «primitiva» del pintor un obstáculo para su plena expresión artística. Además, Bernard, al igual que Fry, llegó a la conclusión de que las obras no eran resultado de un diseño preconcebido, sino de las vicisitudes de un proceso inconsciente. A los ojos de la crítica, los hallazgos de Cézanne eran, para bien o para mal, fruto del azar, no creaciones definitivas que él hubiera planeado[5]. Más que un fin artístico, suponían un proceso ejemplar de descubrimiento: «Con algunas obras de Cézanne podemos hacernos una idea sumamente clara de los procesos de creación [artística]»; «su arte es un modelo de búsqueda y crecimiento constantes»[6].

He intentado invertir el orden de los pasos que se suelen dar al interpretar el arte de Cézanne. No me he propuesto demostrar que su pintura sea la demostración de un proceso creativo abierto que pugna por seguir cambiando, creciendo y siendo original. Al contrario: he empezado por ver su arte como una referencia de esa originalidad y luego he tratado de averiguar cómo expresó el artista sus hallazgos, qué técnica empleó. Para esta pregunta no hay una respuesta clara. Si tenemos en cuenta la idea de la originalidad que comparten artistas y críticos, los asuntos relacionados con la técnica no parecen guardar relación alguna con la esencia del arte. El artista «original» oculta su técnica «mediadora» al tiempo que somete sus referencias a la inmediatez del proceso artístico. Muestra «marcas» con la intención de que (al igual que las «impresiones») sean vistas como una manifestación directa de la experiencia que constituye la conciencia. Paralelamente, elimina todo indicio de representación, toda marca que sea una imitación de la de otro artista o de un objeto preconcebido. Sea un acto consciente o no, la expresión de esta creatividad artística debe parecer un auténtico descubrimiento, como si el pintor no se hubiera servido de recursos artificiales. Como escribió R. G. Collingwood, «la expresión es una actividad para la que no puede haber una técnica»[7].

La teoría de Collingwood, desarrollada en Principles of Art, constituye un argumento convincente para defender varias ideas fundamentales implícitas

en la práctica de Cézanne y en la de sus críticos. El libro fue publicado en 1938, cuando ya había suficiente distancia histórica para hacer balance del fenómeno del arte moderno. Considero útil recordar algunas de las preguntas que el filósofo académico planteó: ¿Cómo se gesta una obra de arte? ¿En qué se diferencia de la creación divina? ¿En qué sentido es original? Al igual que Fry, Collingwood trató de destilar una esencia de actividad artística pura del procedimiento técnico que ésta comportaba. Dicho llanamente, pretendía establecer una distinción entre arte «creativo» y artesanía: «crear algo significa evitar la técnica, incluso si se hace de manera consciente y voluntaria». Aunque atribuía plena conciencia a la creación artística e incluso concebía ésta como un paradigna del acto consciente, en su teoría seguía sin resolverse el misterio asociado al descubrimiento de lo desconocido. A modo de explicación, Collingwood empleaba una figura que ya en sí resultaba misteriosa: la creación «divina» sobrenatural. Según unos principios establecidos, ni la creación artística ni la divina transforman la materia:

Las obras de arte [...] no constituyen un medio para alcanzar un fin; no responden a un plan preconcebido; y no se hacen dando una forma nueva a una materia determinada. No obstante, son el resultado de la labor deliberada y responsable de personas que saben lo que se hacen aunque ignoren de antemano cuál va a ser el resultado.

La creación que los teólogos atribuyen a Dios es peculiar en un único aspecto [...]; no sólo carece del requisito que supone la materia que se va a transformar, sino que carece de cualquier tipo de requisito. [En cambio], la creación de una obra de arte exige que el posible artista [...] tenga en su interior ciertas emociones no expresadas y cuente además con el medio para expresarlas [...]

La experiencia artística no surge de la nada[8].

Sin embargo, una obra de arte humana puede parecer «original» –como las creaciones divinas– a pesar de su contingencia y de que requiere un medio o lenguaje artístico. Collingwood lo explica claramente: «Cualquier expresión [artística] auténtica es original. La actividad artística no se “sirve” de un

“lenguaje ya creado”, sino que “crea” un lenguaje sobre la marcha»[9]. A continuación, el teórico defiende que la expresión artística no está limitada por las convenciones expresivas ya existentes. En efecto, Collingwood trata (muy justificadamente) de negar una función plenamente determinante al mundo del discurso y el procedimiento técnico en el que se inscribe el artista, pese a que esta situación representa un aspecto fundamental de lo que él denomina «las circunstancias» que hacen posible la creación (circunstancias que no afectan a Dios). Pero Collingwood es justo con el medio. No cabe duda de que se da cuenta de su importancia cuando escribe que «no es posible expresar el mismo sentimiento utilizando dos medios distintos» y que una idea consciente o imaginativa «es tal sólo si se expresa [a través de un medio]». Sin embargo, la fuerza determinante del medio se disipa a medida que el teórico se aproxima a la conclusión lógica de su argumentación: «cada palabra [por ejemplo, cada expresión artística objetualizada] se da sólo una vez tal como se da en el discurso»[10]. El lenguaje artístico no espera a ser usado repetidas veces; el hombre «crea» lenguaje «sobre la marcha». Toda expresión es original; toda creación es un hallazgo.

En consecuencia, para Collingwood, una representación reiterada propiamente dicha no equivaldría, caso de ser posible, a un acto de expresión humana . Todos los intentos de representación de este tipo fracasarían debido a la «originalidad» intrínseca de todos los procedimientos técnicos aplicados. Incluso las copias de los artistas, al diferir necesariamente de los originales (como difiere un acto de expresión sincera de otros), serían en cierta medida únicas y originales, con independencia de lo fortuita o casual que pudiera parecer esa forma original[11]. Por tanto, resulta difícil distinguir al artista del loco, ya que cualquier expresión artística «intensa» –los productos de la denominada «sensación intensa» de Cézanne serían un buen ejemplo– debe dar lugar a un lenguaje artístico con unas anomalías especialmente pronunciadas. Según los teóricos como Collingwood o los críticos como Fry, el observador cuenta siempre con una opción interesante: ver las deformaciones imprevistas o «inconscientes» de los cuadros de Cézanne como una prueba del esfuerzo consciente y heroico del artista por adquirir conocimiento de su propia experiencia. Así, los cuadros se convierten en los actos de un hombre cuerdo y reflexivo. Pero esta conclusión crítica favorable no tiene por qué resultar evidente en todos los casos. ¿Qué nos impide juzgar a Cézanne como un pintor técnicamente incompetente que no usa su medio

de comunicación de acuerdo con las normas? ¿Por qué hemos de ver una expresión anómala como algo al mismo tiempo original y creativo, algo hallado y hecho con sentido? En mi opinión, la respuesta es que el hallazgo ha sido creado o elaborado con destreza: el artista ha empleado una técnica para comunicar la originalidad según un principio concreto, y su estilo acaba siendo incluso objeto de una repetición consciente. Su técnica hace algo más que simplemente ilustrar lo original por medio de una singularidad. Se ajusta a un criterio antiguo y se convierte en el nuevo emblema de la originalidad.

Pese al papel secundario que se le ha atribuido a la habilidad técnica en los debates sobre el arte moderno, la conciencia del carácter de este factor mediador entra a formar parte de las valoraciones críticas se reconozca o no. A este respecto, resulta útil traer a colación un ejemplo de actividad «creativa» que no se suele considerar artística: la actuación de un mago. Cuando un mago levanta un brazo y aparece un conejo, los observadores críticos del público dan por hecho que se ha servido de una técnica especial, un «truco», porque ningún hombre puede crear un conejo de la nada en un abrir y cerrar de ojos. Sin embargo, por un momento da la impresión de que el conejo ha aparecido en ese preciso instante, y el efecto puede acentuarse si el mago finge sorpresa. Éste puede interpretar el papel de testigo asombrado de unos poderes creativos aparentemente incontrolados, ocupando el lugar del público y sugiriendo la reacción deseada. Claro que, pensándolo bien, ha de dar la impresión de que el conejo ha sido creado mediante un proceso sencillo que debe pasar inadvertido. A pesar de la actuación teatral, el espectador experto da por hecho que el mago sabe perfectamente que el conejo aparecerá. Como el mago ha pensado con antelación cuál es el fin de su «arte», su actividad no es tal, sino artesanía* (según Collingwood). Si no diera por sentada la existencia del imperceptible factor técnico, el espectador tendría que reconocer que ha sido testigo de una forma de «arte» transcendente y no de una simple exhibición de habilidad técnica. Debido a la imposibilidad de la observación, una actuación de magia puede convertirse en un arte mágico, un arte dotado de una técnica invisible o, quizá, de una «técnica de la originalidad» ideal en la que coinciden proceso y producto. El conejo puede convertirse en una expresión «original» y, si bien ha surgido de forma inesperada, puede parecer la obra de un ser poderosísimo capaz no sólo de crear un arte vivo, sino la vida misma. En este caso, el arte humano se asemejaría a la creación divina, a la creación ex nihilo .

* * *

En la mayoría de los intercambios culturales, asumimos la presencia de la técnica más fácilmente que la de la «magia», incluso si todo lo que cabe observar es magia. De igual modo, es posible observar la presencia del arte incluso cuando no deja una marca visible en el objeto creado; y los objetos anónimos son a menudo atribuidos a creadores artísticos. Algunos productos hallados de forma aparentemente espontánea han saltado como un conejo de entornos carentes de articulación artística y han sido elevados a la categoría relativamente importante del arte creativo: por ejemplo, los ready-mades de Duchamp, los objets trouvés de los surrealistas, y, más recientemente, los happenings y las performances . (Cabría añadir el ejemplo anterior y menos evidente de las «deformaciones inconscientes» de los pintores del siglo XIX.) Todos estos ejemplos de «arte encontrado», por muy involuntarias que puedan parecer sus características, se suelen identificar con una corriente artística específica, normalmente con un artista en concreto o con un grupo de artistas. En cambio, no todos los hallazgos descubren «arte», pues en general no se le considera artista a todo aquel que hace uno, por mucho que se diga que todos somos artistas en potencia. Sospecho, por ejemplo, que Duchamp fue capaz de «crear» los ready-mades (un urinario o un botellero) o hacer que el público los aceptara como obras de arte no porque los objetos poseyeran rasgos intrínsecamente estéticos, ni siquiera porque los objetos «hallados» se ajustaran a sus propósitos[12]; Duchamp pudo exponer estos objetos triviales como si fueran obras de arte fundamentalmente porque era un artista; Duchamp ya era considerado un artista (pintor, escultor y grabador). Es decir, Duchamp ya dominaba la técnica; por tanto, se le podía juzgar creativo sin que hubiera dado pruebas siquiera de dicha actividad e incluso si hacía hallazgos de manera pasiva. En el caso del mago, el hecho de que la técnica se oculte parece menoscabar el poder o el significado del acto; para el artista reconocido, lo invisible sólo puede aumentar el poder que ya le ha otorgado el consenso.

Si las obras se «crean», deben tener un origen. Como artista institucionalmente reconocido, Duchamp era claramente el origen o autor de su propio arte. A pesar de que sus ready-mades parecían objetos «hallados»,

él los presentaba al público como si fueran esculturas hechas por él mismo, el artista. Se podían ver como la expresión coherente de una personalidad artística (por insignificantes que pudieran ser la expresión y el yo). Sin parecer demasiado insistentes, a veces los artistas puede imponer al público las formas más triviales de su expresión personal. Sobre todo en el moderno mercado de masas, este contacto con el público parece favorecer algunas carreras profesionales.

* * *

En general se consideran creativas tres formas de «hacer» cosas. Una de ellas es crear algo de algo, es decir, fabricar o manipular materiales de forma intencionada. Collingwood y otros afirmarían que este tipo de creatividad no es más que un elemento más del arte, no su esencia[13]. A menudo, lo fabricado es rechazado porque se piensa que es el resultado de un oficio, habilidad o técnica fácil, y carece de componentes «más elevados» o más claramente humanos o «espirituales»; un vulgar artesano, un niño ingenuo e, incluso, algunos animales parecen tener esta capacidad. De todos los tipos de creador, se diría que el fabricante (no necesariamente el inventor) es el que está más limitado por su educación y más atado a la tradición. Una máquina podría realizar sus funciones.

Los otras dos formas de hacer cosas están directamente relacionadas con la creatividad «original». Es decir, el grado de capacidad creativa va más allá de los medios del fabricante o el artesano; se trata de una creatividad que supera lo previsible y logra lo imprevisto. La primera de estas formas «superiores» de creatividad es la consistente en crear algo de la nada. Como es independiente de la manipulación de materiales, este tipo de creatividad no se asocia ni a lo humano ni a lo infrahumano, sino a lo sobrehumano. Es una actividad propia de la divinidad y quizá de quienes pretenden poseer una percepción o un poder divinos, como los místicos, los milagreros y diversas figuras demoníacas que pueblan los mitos. Supuestamente, la creación de los artistas es de otro tipo: se trata de crear algo más grande que la suma de sus partes. En este caso, la técnica material sigue siendo un factor, pero hay un valor añadido, una creación radicalmente original: en el caso del artista, es como si uno más uno fueran tres, y no dos[14].

¿Cuál es la fuente (el origen) de estos tres tipos de creatividad? ¿Dónde se halla? La simple fabricación depende de las técnicas que una tradición cultural pone a disposición de sus miembros. El deseo de descubrir la fuente principal de un objeto fabricado provoca un intento de reconstruir la evolución histórica del oficio en cuestión. Uno puede quedarse satisfecho simplemente con descubrir un sistema semiótico en funcionamiento (o en juego), pero también puede sentirse tentado de recurrir a una de las dos formas superiores de creatividad para explicar el estado de la «artesanía», que es inferior. Del mismo modo, recurrir a una jerarquía permitiría relacionar cualquier arte «clásico», incluso en su forma «académica» degradada, con la verdad de un origen absoluto (la divinidad, Homero o quizá Fidias). El academicismo del que tan menudo se quejaban los críticos del siglo XIX representaba una forma de arte que había degenerado en artesanía. El academicismo suponía la transmisión de conocimientos técnicos de maestro a alumno; proporcionaba los medios para representar o copiar una realidad preconcebida, pero, al parecer, no daba pie al «hallazgo» de nuevas realidades. Con independencia de su academicismo, el oficio de pintor podría haber recuperado buena parte de su prestigio artístico mediante una reflexión sobre sus orígenes. Cabría afirmar que el primer pintor, el que inició la tradición –como creador de una semejanza mágica– fue un dios, una divinidad. Por otro lado, el acto de representación del pintor podría tener su origen en un hombre dueño de una inventiva extraordinaria. No obstante, se diría que cualquier acto artístico humano estaría siempre expuesto a ser relacionado con una fuente divina, porque este tipo de creatividad (la que hace que algo sea más que la suma de sus partes) parece una combinación de las otras dos. Da la impresión de que el acto artístico humano es algo tan simple como la suma de la fabricación habilidosa y la «inspiración» divina.

Un rápido análisis de los comentarios de los artistas modernos y sus críticos pone de manifiesto que, en una época relativamente antiteocrática como la nuestra, lo habitual es encontrar una fuente diferente: el individuo. Un artista no tiene por qué servir de mediador de lo divino, sino simplemente de sí mismo: se expresa a sí mismo; es la fuente de su propia creatividad; es original. Lo que tal vez distinga al «artista» del «artesano» es que el primero incorpora a su creación una originalidad que sólo él puede hallar . Su originalidad no es algo creado, como lo son los productos de su cultura. Sólo se encuentra en el interior del artista, en su expresión personal.

* * *

Estas breves consideraciones le resultarán al lector bastante conocidas; son semejantes a algunas conclusiones y citas que he puesto de relieve en diversas partes de mi análisis de Cézanne y su «modernismo». No he defendido la validez artística de este razonamiento moderno; simplemente he expuesto un punto de vista para que pueda ser estudiado. La eficacia del modernismo es puesta a prueba en cada obra de arte que el hombre crea para hallar algo. Y quienes la ponen a prueba son, sobre todo, los críticos con sus reacciones.

La crítica moderna suele alegar elementos de discontinuidad o disyunción en la práctica artística, como si de esta manera quisieran confirmar el logro del hallazgo afortunado, una creación para la que los intérpretes sólo pueden establecer con cierto recelo dependencias y vínculos lógicos relacionados con fuentes anteriores. El mismo artista da un «salto» hacia adelante[15]. Pero, ¿es esto realmente así? Cézanne afirmó que él sólo había añadido otro «eslabón» a la historia. Tratándose de una figura importante en el arte moderno, muestra una modestia o ignorancia inapropiada con respecto de sus logros expresivos[16]. ¿Acaso estaba dando a entender que tanto el «salto» o la discontinuidad del arte moderno como su «originalidad» se reducían a un simple efecto artístico, a una afectación? (Semejante valoración coincidiría hasta cierto punto con el «clasicismo» del artista.) Probablemente Cézanne no estaba lo bastante «aislado» o no era lo suficientemente cínico para entender el arte moderno como una especie de actuación de magia que exigiría que el público aceptara la apariencia de la creación divina o asumiera la existencia de un procedimiento técnico astutamente disimulado[17]. Sin embargo, un maestro de una técnica de la originalidad podría representar sin problemas un «salto» nunca dado; es decir, un hallazgo creado. Es el público quien da el salto en cuanto descubre la «verdad» y la «sinceridad» de la visión del artista. En cuanto el espectador queda convencido, deja de tener una mirada crítica . De ahí que alguien tan orgulloso como Picasso (un personaje más público que Cézanne, aunque consiguió distanciarse más gracias a la ironía) afirmara en 1923: «el artista debe saber la manera de convencer a los demás de la veracidad de sus mentiras»[18].

Aunque el público esté «convencido», no por ello deja de mostrar recelo, pues se da cuenta de que su imaginación no es capaz de comprender una técnica o habilidad que permite a los artistas obtener de forma reiterada e intencionada unas imágenes que él sólo puede descubrir si le conducen pasivamente hasta ellas. No cabe duda de que el público atribuye un «salto» significativo a la imaginación del artista, pero sólo cuando reconoce que la suya se queda corta a la hora de crear una técnica comparable. Si el espectador no es capaz de imaginar cómo es posible alcanzar el necesario nivel de destreza, entonces se lo niega incluso al artista. Tal vez se trate de un gesto para guardar las apariencias, una defensa contra el hecho de tener que admitir una incapacidad o una inferioridad creativa. La autoestima del espectador no puede tolerar que el artista posea algo de poder divino: a él se le permite una inspiración «hallada», pero no una voluntad o una capacidad creativa ilimitada. Uno admite que el sumo hacedor sea un creador, no un descubridor; pero la técnica consciente de un artista humano debe ser secundaria con respecto a su capacidad y necesidad de descubrir. La convención de la cultura moderna mantiene distinciones entre la creación divina, la creación artística y la simple «artesanía», incluso si no siempre es posible advertirlas.

En cuanto un artista moderno repite una representación, el fenómeno se suele ver como una señal de autenticidad: el mismo yo original se revela con la coherencia que caracteriza a un estilo expresivo. Sin embargo, la repetición también se puede entender como un logro técnico, como una demostración de la capacidad para fingir un hallazgo a voluntad. Quienes están interesados principalmente en la originalidad (los impresionistas y simbolistas, así como otros que vinieron después de ellos) se inclinan por la primera explicación, aunque la última también resulta suficiente. Ésta centra la atención en el artista en cuanto creador, pero un creador liberado del peso de la originalidad, un creador que puede controlar a voluntad los hallazgos de sus propios actos artísticos. El origen de esta obra artística no reside ya en un misterio, en un yo imprevisible en erupción, sino que pasa a ser una creación propia. De hecho, el artista moderno aprende a hacer un hallazgo: aprende a representar un descubrimiento o un origen. Realmente no tiene por qué descubrir un origen o una verdad definitiva, pues sabe cómo aparentarlo; sabe representar el original sin llegar a comprenderlo o alcanzarlo nunca.

La cultura moderna ha dependido de esta habilidad creativa. Al igual que el «clasicismo» de Poussin y Cézanne, esta creatividad da cabida tanto al cambio como a la referencia permanente; ofrece una verdad original que es nueva sin dejar de repetirse una y otra vez. En consecuencia, uno es libre de imaginar que el mundo ha sido creado en su totalidad a partir de actos artísticos –actos creativos, no hallazgos– e incluso de describirlo como un lugar agradablemente estable, salpicado de puntos de origen «hallados», expresiones a las que uno puede remitirse una y otra vez. Uno puede crear el mundo y, sin embargo, vivir o encontrarse en él.

* * *

La práctica del hallazgo del artista moderno sigue resultando problemática, ya que algunos son mucho más «artistas» que otros. Unos presentan «talento» creativo o (cambiando «hallazgo» por «creación») una técnica o habilidad creativa poco común. Los pintores como Cézanne, que muestran una destreza para hacer hallazgos que a los demás les resulta inexplicable, poseen una «técnica de la originalidad» que no parece guardar relación alguna con la habilidad para crear que puedan tener otros. Como esta técnica escapa a nuestro control, damos por sentado que también escapa al del artista. La técnica deja de ser una práctica manipulable. De ahí que tendamos a ver el producto de una destreza artística insólita como algo hallado, plenamente formado y moralmente neutro, ni bueno ni malo, carente de intención o propósito alguno. Pero lo que de ese modo parece verdadero en su originalidad (verdadero porque ha sido hallado como un origen) puede haber sido creado por el «artista» con el fin de manipular a su público. Al igual que un gran mago, un gran «artista» posee una capacidad superior para dominar su voluntad. Como maestro de los medios de expresión que es, puede inmovilizar y convencer al público sin que éste haga un juicio que dependa en gran medida de la observación o esté basado exclusivamente en la teoría.

El historiador, el crítico o quienquiera que haga una valoración crítica no debe ceder a la verdad de la originalidad del artista. No puede dar por hecho que la verdad expresiva de una obra de arte se pone de manifiesto en los signos referenciales que presenta (como la «deformación», el

«primitivismo» y la «falta de profundidad» que cabe observar en los cuadros de Cézanne). El observador crítico pone en tela de juicio la originalidad siempre que la entiende como un producto de la creatividad. Si el artista demuestra que controla la cultura con su capacidad para hacer un hallazgo, el intérprete puede beneficiarse del conocimiento que adquiere al comprender cómo ha alcanzado este fin el artista. Concluir afirmando la originalidad de Cézanne o de cualquier otro artista moderno simplemente consolidaría el mito que aprobó su obra. El mito del artista, ya sea moderno o clásico, contempla y alienta una reiteración interminable de la originalidad. Es posible reconocer los mecanismos del mito sin restarle importancia ni negarle su poder.

Notas al pie

[1] Anotación de diario del 26 de enero de 1906, Maurice Denis, Journal, 3 vols. (París, 1957-59), 2, p. 29.

[2] Émile Bernard, «Réfutation de l'impressionnisme», L'Esthétique fondamentale et traditionnelle (París, 1910), p. 139.

[3] Roger Fry, Cézanne, a Study of His Development (Nueva York, 1958; ed. orig., 1927), p. 78.

[4] Palabras recogidas por Marius de Zayas (1923), reeditadas en Dore Ashton, Picasso on Art: A Selection of Views (Nueva York, 1977), p. 3.

[5] Cf. el comentario de Georges Lecomte sobre una antigua respuesta simbolista a las «primitivas» deformaciones de Cézanne: «Se le admiraba por las imperfecciones (que él trataba de evitar a toda costa), como si hubiera incurrido en ellas a propósito». Lecomte pensaba que las deformaciones eran involuntarias. Véase Georges Lecomte, «Paul Cézanne», Revue d'art, 1 (9 de diciembre de 1899), p. 86.

[6] Fry, Cézanne, p. 59; Meyer Schapiro, Paul Cézanne (Nueva York, 1962; ed. orig., 1952), p. 10. Cf. más arriba, parte 3.

[7] R. G. Collingwood, The Principles of Art (Oxford, 1938), p. 111.

[8] Ibíd., pp. 128-30, 273.

[9] Ibíd., p. 275. Cf. también p. 43, donde Collingwood sostiene que cuando se planea y logra la novedad se falsea la originaliad artistica.

[10] Ibíd., pp. 245, 249, 256.

[11] Suponer que toda expresión artística es original constituye un principio fundamental de la teoría del arte modernista, por no decir de toda teoría del arte que distinga arte de artesanía. Cf. más arriba, parte 2.

* Traducimos craft por «artesanía» y en contadas ocasiones por «oficio» o «habilidad». Para ello nos apoyamos en las siguientes palabras, incluidas en la entrada «artesanía» del Diccionario de las Artes de Féliz de Azúa, pp. 48-49: «Es evidente que si el arte consiste en la proyección espiritual de un genio y en la expresión de sus ideas, entonces no hay aprendizaje posible [...]; [en la época gótica] si el discípulo divulgaba los trucos del maestro, podía ir a dar a la cárcel, lo que quiere decir que los pintores y otros artesanos tenían, en efecto, "trucos", cosa que ningún artisa moderno sería capaz de admitir, sienso así que los más preciado del arte moderno es su honestidad». (N. del T.)

12 Duchamp mismo afirmó en 1961 que «la elección de estos ready-mades nunca estuvo regida por el deleite estético. La elección se basó en su indiferencia visual [...]; una anestesia completa»; Marcel Duchamp, Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp, eds. Michel Sanouillet y Elmer Peterson (Nueva York, 1973), p. 141.

13 Collingwood, pp. 26-29.

14 Naturalmente, algunos teóricos han defendido todas las creaciones humanas por considerarlas de este tipo, a fin de distinguirlas de los actos instintivos de, por ejemplo, las abejas y los castores. Crear algo más grande que la suma de sus partes equivale a lo que los teóricos académicos clásicos llamaban a menudo «invención» (y a veces «imitación»), un tipo de creación que también constituye un hallazgo. Cf. más arriba, caps. 6, 7. Ingres consideraba el arte del pasado una parte necesaria del arte del presente: «On ne fait rien de rien et c'est en se rendant familières les idées et inventions des autres, qu'on s'en fait de bonnes»; carta a Gilibert, 1 de noviembre de 1822, reeditada en Boyer d'Agen, ed., Ingres d'après une correspondance inédite (París, l909), p. 91 (cursiva mía). La idea moderna de creación divina ex nihilo es producto de la teología cristiana (p. ej., san Agustín afirma que Dios «creo algo de la nada» [Confesiones, XII, vii]). En cambio, la principal deidad de la cosmología griega puede parecerse más al artista humano (o incluso al artesano), que el Dios cristiano. En el Timeo de Platón, por ejemplo, el creador actúa para dar una forma preexistente a una materia también preexistente y de ese modo se pone en marcha el tiempo e instituye la mudanza. No obstante, la materia primigenia, al no diferenciarse en nada, no es comparable a las formas específicas de la materia que siguen

informando los artistas al «hacer algo más grande que la suma de sus partes».

[15] Cf., p. ej., la carta de Thomas Couture a un cliente americano, reeditada en G. Bertauts-Couture, Thomas Couture, sa vie, son œuvre, son caractère, ses idées, sa méthode par lui-meme et par son pent-fils (París, 1932), p. 89; y el debate sobre Picasso en H. W. Janson, History of art (Englewood Cliffs, 1977; ed. orig., 1962), p. 10.

[16] Véase más arriba, parte 3.

[17] Es habitual que los críticos modernos elogien a los artistas que han disimulado o suprimido su «oficio»; Greenberg, por ejemplo, escribe lo siguiente a este respecto: «Da la casualidad de que, al igual que Rothko y Still, Newman es un artista dotado de una destreza convencional. ¿Hacía falta que lo dijera? Pero, si la utiliza, es para eliminar sus huellas. Y esta eliminación forma parte del triunfo de su arte; a su lado, la mayor parte de la pintura contemporánea resulta recargada»; Clement Greenberg, «After Abstract Expressionism» (1962-1969), en Henry Geldzahler, ed., New York Painting and Sculpture: 1940-1970 (Nueva York, 1969), p. 370.

[18] Véase más arriba, nota 4.

APÉNDICE

«Il faut que les yeux soient émus»: impresionismo y simbolismo hacia 1891

A comienzos de los años 1890, tres autores han propuesto un comentario particularmente complejo y estimulante de la trayectoria impresionista, en especial de Claude Monet, Camille Pissarro y Paul Cézanne. Han disociado el impresionismo de las ideas habituales sobre el naturalismo y la observación objetiva, reafirmando sin embargo la relación de los pintores con el aspecto externo de la naturaleza. Los tres autores en cuestión son Octave Mirbeau (1848-1917), Gustave Geffroy (1855-1926) y Georges Lecomte (1867-1958). Nos ocuparemos aquí de Mirbeau, sobre todo de su apreciación de Monet y de Vincent Van Gogh, dos pintores que ofrecen una misma sensibilidad en el «âme exquisse des fleurs»[1]. Extraña relación la de Monet y Van Gogh, considerado aquél como jefe de filas del impresionismo y éste como fuente de inspiración de los simbolistas. Octave Mirbeau está mucho mejor situado que la mayor parte de los críticos para hacernos ver que las carreras y los proyectos de ambos pintores llevan la huella de un mismo proceso cultural.

Octave Mirbeau es hoy más célebre por sus novelas. Gustave Geffroy y Georges Lecomte también fueron novelistas, pero actualmente se les estima más por sus críticas de arte y sus biografías[2]. Los tres poseen muchos puntos en común: una atracción por la tradición naturalista literaria junto a la voluntad de una evolución necesaria, un activismo socialista-anarquista, el rechazo de la religión organizada, la relación con Félix Fénéon, una relación íntima con Claude Monet (Geffroy), Pissarro (Lecomte) o ambos (Mirbeau). Monet y Pissarro les han inducido a escribir numerosos artículos para defender a Cézanne, cuya excentricidad adquiría paulatinamente un aspecto cada vez más reaccionario. De hecho, el clasicismo y los sentimientos religiosos que otros percibían en el arte y la vida de Cézanne proporcionaban a su obra el apoyo de católicos tradicionalistas y de monárquicos (Émile Bernard, Maurice Denis, Joachim Gasquet). La recepción reservada inicialmente a Cézanne ha estado marcada por un cúmulo de elogios provinentes de marcos intelectuales y políticos opuestos, tanto de «derechas» como de «izquierdas», si puede hablarse así.

Los escritos de Mirbeau, Geffroy y Lecomte atraviesan los mismos límites teóricos para mezclar los principios impresionistas y simbolistas, y lo pueden hacer, sobre todo, porque toman en cuenta la insistencia simbolista sobre las motivaciones exteriores de la expresión artística[3]. Georges Lecomte afirma que los impresionistas han franqueado los procedimientos empíricos al plasmar los efectos naturales. Se han convertido en pintores del «sueño» y del «gran misterio de la naturaleza». Por tanto, los simbolistas «innovan mucho menos de lo que piensan»[4]. Este punto de vista concuerda con aspectos fundamentales del pensamiento estético y psicológico del momento, en especial con la creencia en una fusión de sujeto y objeto en la percepción y el papel predeterminante atribuido a las predisposiciones mentales del artista. Gabriel Séailles (1886) nos proporciona un ejemplo característico de las concepciones de la época: «[El arte] no es sino la imagen de un sueño reflejado en una apariencia que ha creado y que lo reproduce [...]. Confunde [...] la materia y el pensamiento»[5]. En resumen, la representación es una acción circular. Confirma y consolida la inteligencia misma de la que surge. En estas condiciones, el arte se convierte en realización de sí, determinación tangible y gestual del ser bajo forma de deseo, idea o sueño. Pero la necesidad de exteriorizar sus opiniones, rebelarse e imponerse simultáneamente no conoce límites. La creación artística concebida como la manifestación de un deseo y no como la simple ejecución de una representación, se asimila a una actitud obsesiva, sin fin, repetida, que no se agota y que es imposible distinguir de la misma existencia[6].

La repetición y la falta de éxito son dos temas del impresionismo tardío, tanto en los artistas como en los críticos. Se habla mucho de Cézanne y de su búsqueda de una «realización» incompleta. Parece dejar inacabadas la mayoría de sus obras y se dice que abandonó muchas en el lugar en que las pintaba[7]. Monet se aventura regularmente en empresas que no pueden llegar a nada y en ocasiones se desmoraliza[8]. Ambos pintores atienden a motivos singulares y vuelven sobre las pinturas realizadas hace años. Geffroy considera que Monet no tiene necesidad alguna de buscar otros motivos puesto que es capaz de expresar una emoción artística diferente en cada instante. De forma semejante, la pintura de Cézanne revela cierta «falta de terminación» porque su motivo, al igual que la reacción afectiva que suscita, está en «perpetua transformación»[9]. En un proceso de este tipo, el

movimiento espacial, índice del desarrollo material, se sustituye por el paso del tiempo tal como lo percibe la conciencia. Según el análisis crítico de Geffroy, la obra de arte traduce tantos estados de ánimo como estados de la naturaleza.

Puede decirse que hasta 1891 el proyecto impresionista se presentaba en los siguientes términos: en lo esencial, el artista crea una serie de cuadros de caballete que se parecen mucho en el motivo, la composición y la factura, de tal modo que ninguna obra aislada puede considerarse definitiva. El éxito o la perfección no se hallan en momento alguno. Por otra parte, puede suponerse que este trabajo responde a un conjunto de cuatro factores: un ideal social (un modo de producción libre, adaptado al ritmo variable del creador), un programa de investigación (estudiar al hombre y a la naturaleza en su infinita diversidad y en sus interrelaciones), un objetivo profesional (afirmar la individualidad mediante una manera personal), una perspectiva comercial (decorar interiores burgueses). Evidentemente, esto no es todo. La realización de series pictóricas implica otra condición: el sentimiento de una necesidad psicológica y social. El trabajo en series parece indicar que el artista crea de forma continua e indeterminada porque el acto de pintar constituye en sí mismo una afirmación de vida, incluso cuando el proyecto individual no alcanza los resultados esperados en el mercado o en el espíritu del pintor. La pintura muestra (en tanto que actividad) y representa (como imagen) un ideal de introspección sensorial intensa. Una sensación establece una relación efectiva entre el hombre y la naturaleza[10]. Las ópticas impresionista y simbolista convergen en este punto, y esta es la razón por la que tantas veces los textos críticos de Octave Mirbeau recuerdan el simbolismo.

Mirbeau, Geffroy y Lecomte poseen una visión personal de lo que es valioso en la pintura impresionista, pero sus actitudes se situan en un marco literario dominado por el discurso simbolista. Incluso cuando sus opiniones no traducen correctamente las de los artistas que defienden (que tienen diferentes preocupacioens y situaciones sociales), cada uno de estos autores recupera eficazmente los valores críticos dominantes reivindicando para ellos una subjetividad intensamente activa. En 1893, por ejemplo, Georges Lecomte encuentra las pinturas de Pissarro y Monet tan poéticamente evocadoras como fieles a la realidad natural, «tan sugestivas como representacionales»[11]. Señala los elementos expresamente decorativos:

Pissarro «desliza en sus cielos límpidos nubes en gracioso arabesco», en tanto que Monet «parece extraer complejas apariencias del carácter duradero de las cosas»[12].

En 1891, Octave Mirbeau contempla a Monet con el mismo punto de vista: «Evidentemente realista, no se limita a traducir la naturaleza»[13]. La formulación empleada por Mirbeau nos hace pensar en un diálogo implícito con el crítico simbolista Albert Aurier. En ese momento, Aurier diferencia a los artistas en función de su grado de subjetividad, situando a un lado a los realistas y a los impresionistas, y de otro a los idealistas y simbolistas. Reprocha a Pissarro y a Monet no pintar más que «la cosa material, la cosa real»[14]. Mirbeau atenua de forma considerable la diferencia establecida por Aurier.

Señalando a su manera la subjetividad, Mirbeau puede adelantar una pretensión impresionista en un período en el que las teorías sociales francesas conceden gran importancia a la vida del espíritu. Esta vida no está gobernada solamente por las sensaciones y las emociones que suscita, también por obsesiones y neurosis. Frecuentemente, estas patologías empiezan a atribuirse a una sociedad más urbanizada, con su insalubre promiscuidad, su anonimato y artificialidad. He aquí el lado malo de la modernidad en los años 1890: el stress, la ruptura del contacto físico con la naturaleza, la neurastenia, la depresión nerviosa. La modernidad evoca así el mal característico de los artistas contemplativos: la melancolía (o tristeza)[15]. La evasión material o psicológica hacia un ámbito en el que reina la belleza es un remedio evidente: «olvidar la fealdad de las calles ante el paisaje ideal»[16]. Los que miran a la antigüedad adoptan esta solución porque establece una jerarquía en la producción cultural análoga a la jerarquía social. La belleza «clásica», una belleza intemporal asociada a motivos precisos, debe preferirse a toda característica estética heterodoxa, que puede surgir inesperadamente cuando un artista reacciona ante un marco de circunstancias dadas (por ejemplo, Monet o Cézanne tal como Geffroy los contempla).

Entre todos los pintores, Van Gogh puede ser aquel que mejor ilustra la condición moderna. Un crítico (tal como, por ejemplo, Albert Aurier) puede situarle en la categoría de los nerviosos hipersensibles y su factura pictórica incluso puede denotar un frenesí obsesivo. Félix Fénéon ha encontrado una

fórmula admirable para evocarlo: «Les iris [de Van Gogh] déchiquétent violemment leurs pans violets sur leurs feuilles en lattes»[17]. Van Gogh ha huido de París a Arles (lo mismo que Monet a Vétheuil y después a Giverny), pero su estilo pictórico no le ha conducido, ni a él ni a su obra, a un fin satisfactorio. Por tanto, este artista podría ser un héroe. No es necesario sufrir pasivamente la existencia, tal como puede suceder en el caso de la melancolía o la depresión extrema. Es preciso vivir activamente, alcanzar una realización satisfactoria[18]. Vincent Van Gogh, neurótico dotado y pintor hiperactivo, llega a crear bellas imágenes. Sus obras no dejan de ser emblemáticas de la incapacidad de satisfacer intensos deseos propios de la sociedad a la que pertenece. La belleza de sus obras, fruto de un acto de voluntad, no puede esperar ninguna perfección, término alguno. Octave Mirbeau parece haber establecido esta interpretación cultural de Van Gogh, que también es la de los simbolistas. En 1891 escribe que el pintor, muerto hacía poco, trabajaba «sin tregua. [...] Un deseo de producir, de crear, una vida sin paradas, sin reposo. [...] Su personalidad [...] le desbordaba. [...] Había forzado [a la naturaleza] a adaptarse a las formas de su pensamiento»[19].

Si la obsesiva actividad pictórica de Van Gogh indica una modernidad singular y trágica, Octave Mirbeau, en su calidad de escritor, sigue el mismo modelo, descargando una irreductible voluntad en todo lo que hace. Como Van Gogh, en toda su obra deja la marca particular de su reflexión, de su personal reacción a la condición moderna. Para darnos cuenta podemos examinar las novelas de Mirbeau –que reflejan su conocimiento de los pintores– o los detalles de su biografía[20]. Pero sus textos críticos son suficientes para poner de manifiesto los esquemas de sus pensamiento, nada extraño en aquel contexto cultural. A pesar de las diferencias entre ambos artistas, Mirbeau aplica a Van Gogh y a Monet el mismo síndrome creador: una alianza de voluntad que juzga, de hipersensibilidad, de visiones irrealizables y de producción obsesiva. De esta manera, concibe a Monet como un equivalente más moderado, y dueño de su maestría, a Van Gogh, y lo caracteriza por «la soberbia salud moral que nada ablanda»[21]. Considerados conjuntamente, los retratos de Van Gogh y de Monet bosquejados por Mirbeau –maldito uno, adulado el otro, trabajando ambos con una extraordinaria densidad de sensaciones y de emociones, llevando su actividad creadora tan lejos como les es posible– podrían representar muy

bien aspectos del temperamento personal del autor tal como él mismo lo percibía.

Al igual que sucede con Van Gogh, Mirbeau distingue en Monet el deseo de plegar la naturaleza a su voluntad, «somter todo al dominio del genio»[22]. Esta visión de la actitud de Monet no sorprendería al pintor, no sólo porque trabajaba en estrecha colaboración con su crítico, también porque él hizo suya esta imagen de un combate obsesivo. Monet dijo que él continuamente intentaba «cosas que no pueden hacerse» y que en su vida el arte era incompatible con la perfección: «Aquel que acaba una tela es un terrible orgulloso. Acabar queriendo decir terminado, perfecto, y yo trabajo con fuerza sin avanzar, buscando, tachando [...]»[23]. En aquellos momentos en los que Monet se atormentaba, Mirbeau, confiando en la robusta constitución del pintor, le aconsejaba: «No os martirizeis por querer lo imposible»[24]. Experimenta él mismo una forma personal de frustración creadora , de acuerdo a su concepto del artista, y confía a Monet su incontenible necesidad de corregir, rectificar y reelaborar el texto de una novela[25].

Esta situación espiritual podría considerarse moneda corriente en el período moderno y lógicamente está acompañada de métodos de trabajo que no son mecánicos ni están enteramente ritualizados. Parece especialmente característica de los años en torno a 1891. Críticos y artistas se sienten víctimas de las obsesiones, pulsiones y frustraciones que les atribuyen quienes los idealizan, como si su propia existencia no pudiera tener el sello del «genio» sin estar marcada por este tipo de problemas. Sus escritos y pinturas confirman la «realidad» de un modo de vida artístico específico (individuos libres, pero luchando), así como de un específico perfil psicológico (dotado de una fuerte capacidad de resistencia, aunque sensible, hipersensible y nervioso).

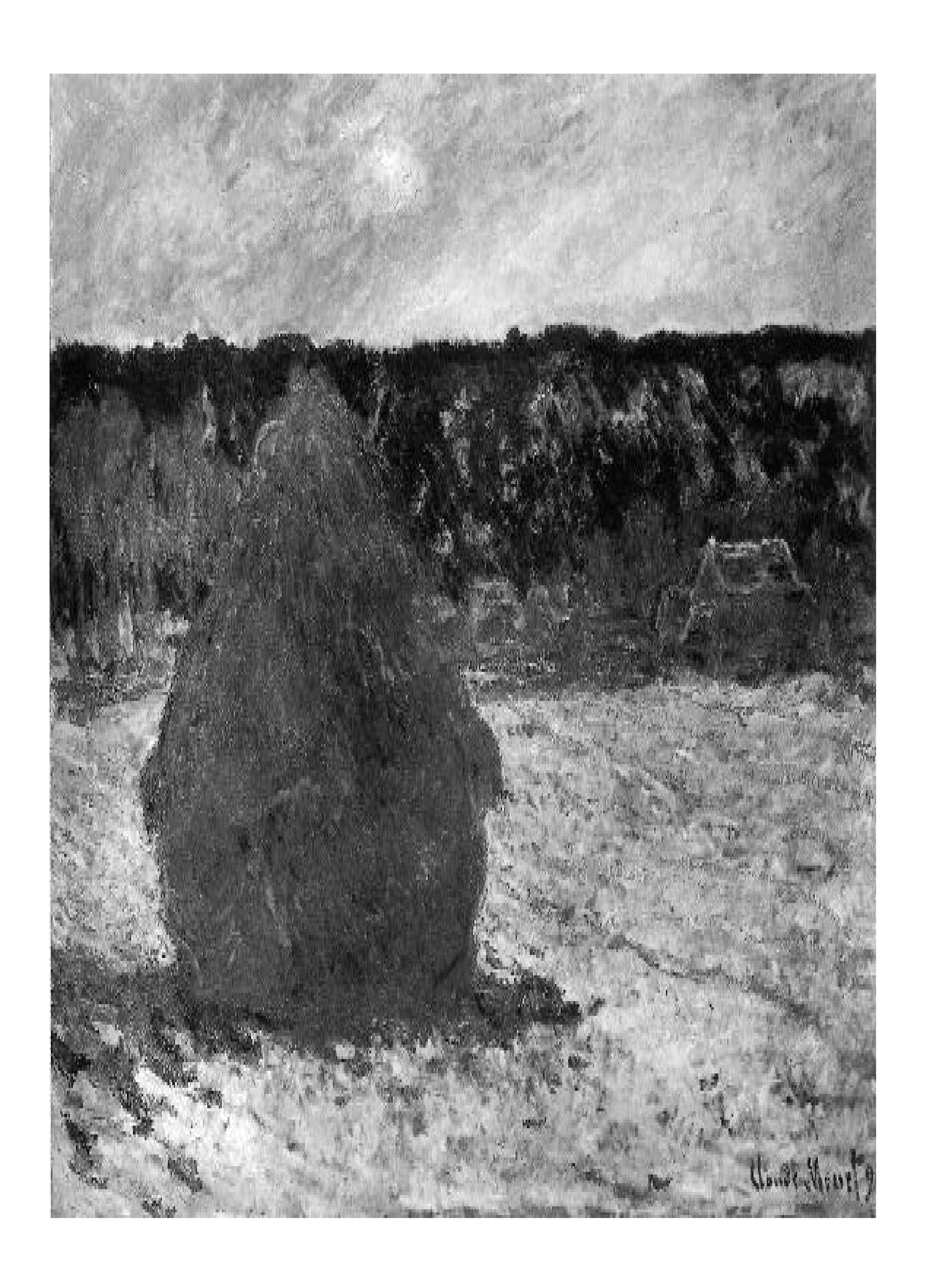
Si los artistras modernos ejemplares deben ser fuertes y con voluntad, y sin embargo incapaces de satisfacer sus necesidades expresivas, de producción y saber, ¿qué deben contemplar los críticos en sus obras?. Octave Mirbeau, Gustave Geffroy y Georges Lecomte no conciben las pinturas impresionistas como testimonios explícitos de los hechos de la modernidad, revelando un tipo de proyecto descriptivo que los procedimientos técnicos normalizados permiten alcanzar, como si se tratase del estudio de una fisonomía. Por el contrario llaman la atención sobre la facultad de sugerir emociones que

poseen la factura pictórica y el color empleado por los pintores a fin de traducir los efectos naturales, es decir, las particularidades que Van Gogh ha llevado hasta el extremo. Estos rasgos pictóricos, conformados por el espíritu y materializados por la mano, son motivo de variaciones infinitas y pueden llegar a ser obsesivamente repetitivos. Concentrando su atención en las propiedades técnicas de la pintura, los críticos se aproximan a Cézanne, cuyas imágenes enigmáticas difícilmente poseen un aspecto «contemporáneo» y no buscan ninguna alegoría positiva evidente, ni tampoco algún sistema tradicional de idealización. Una pintura de bañistas, indica Geffroy en 1894, «adquiere el aspecto brillante y blanco azulado de una cerámica torpemente decorada», mientras que los paisajes ofrecen una «sorda belleza de tapicería»[26] (il. 29). De esta manera, Geffroy encuentra términos de comparación ajenos al universo natural para explicar los efectos plásticos de Cézanne, en objetos que pertenecen a otros ámbitos de la creación.

En la lógica de esta atención a los rasgos pictóricos y artesanales, Mirbeau, Geffroy y Lecomte admiten grados inhabituales de variación en la factura pictórica, y hablan de las pinturas como si, lejos de limitarse a reflejar la apariencia de la naturaleza viva, introdujeran ellas mismas esa vida[27]. Las pinturas de Cézanne y Monet poseen esa dimensión orgánica porque en ellas subsisten una cantidad considerable de pinceladas sin disminución sensible de la frescura de su superficie. Para el público del siglo XIX, semejante manipulación denota la «espontaneidad» y la «originalidad» persistentes a los sucesivos retoques[28]. Cézanne, a diferencia de Monet, nunca ha pretendido plasmar fenómenos efímeros[29]. Las técnicas de ambos pintores se sirven de aplicaciones repetidas de color, por lo general carentes de valor figurativo, lo que favorece una más rápida reacción a estímulos inmediatos que un mecanismo elaborado. Este método impresionista permite captar muy bien las sensacioens fugaces, atmosféricas o afectivas. Como funciona mediante añadidos y no exige borrar o corregir, conviene a los pintores que no se atienen a una fórmula definitiva. Ninguna pincelada constituye un «error», por lo que cada una puede modificarse mediante la superposición de otra (il. 48).

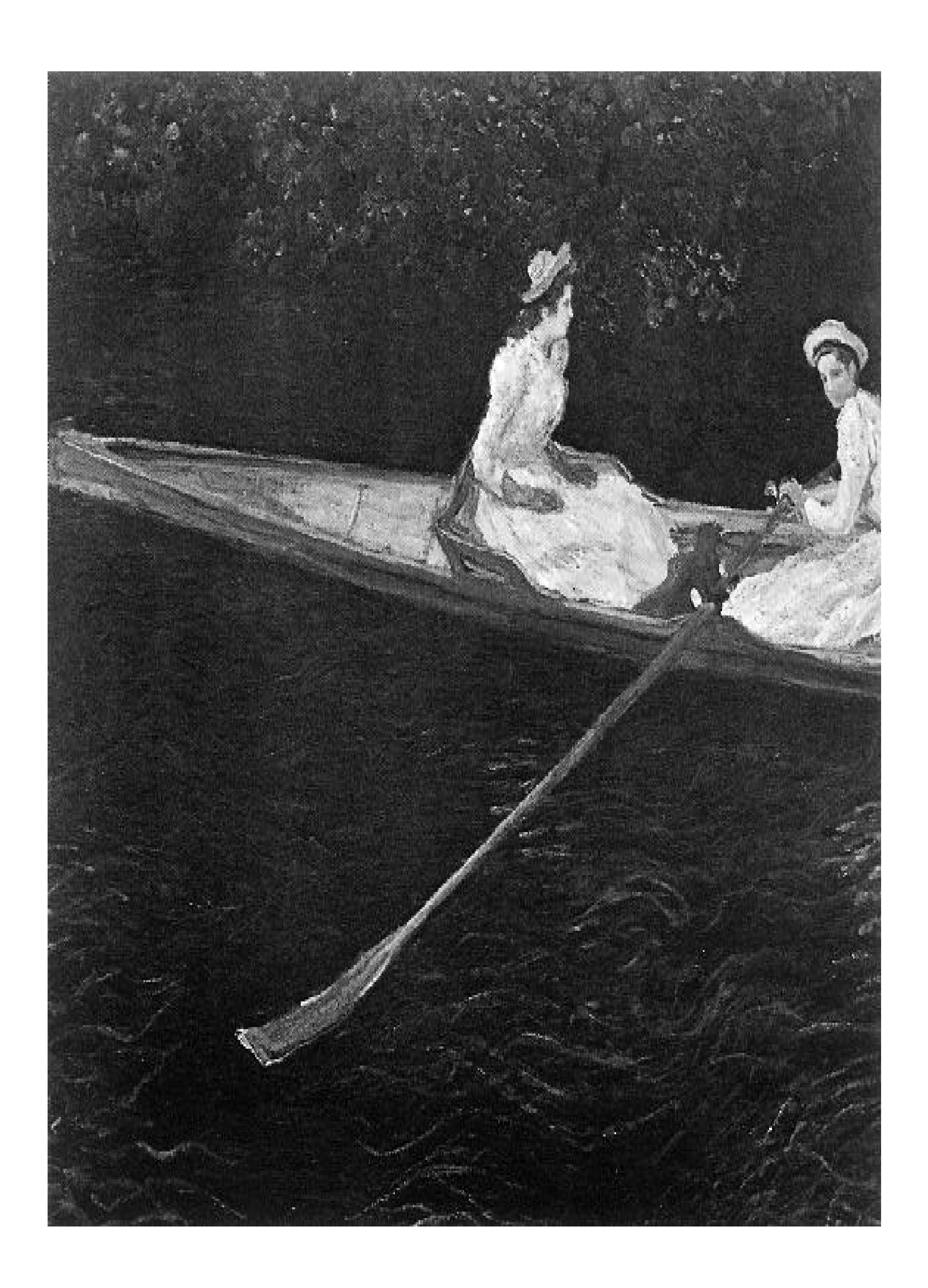
No importa qué pincelada captada por el ojo del espectador pueda percibirse como un movimiento. Por una metonimia casi inevitable, el «movimiento» de la pincelada se traduce en movimiento de la mano del pintor y se

convierte en un gesto característico del artista: «la individualidad se manifiesta en la factura pictórica»[30]. Para Mirbeau, Geffroy y muchos otros, el grado de inversión física en una pintura –retoques, dudas, arrepentimientos, correcciones, excesos– indican el nivel de intensidad del sentimiento auténtico, el reencuentro de sujeto y objeto en la misma vida de la obra. A menudo, esta vida se manifiesta pictóricamente por el trazo atormentado de una línea o de un color. Algunos objetos y sustancias ejercen un encanto particular cuando, por su misma naturaleza, parecen reencontrar expontáneamente su transposición en los gestos del pintor y en fragmentos de pintura. De ahí la exacerbada sensualidad, hasta el erotismo, de los motivos que favorecen la íntima fusión de la naturaleza y de su imagen pictórica y descricpiones verbales. Dicho de otro modo, estos motivos semejan pertenecer naturalmente al reino del sueño y se presentan bajo la forma que los deseos humanos, en cualquier caso, se hubieran dado.


Claude Monet 9

48. Claude Monet, El almiar, efecto de nieve, tiempo cubierto, 1891, Chicago Art Institute, Coll. Sr. y Sra. Martin a. Ryerson.

En 1891, Mirbeau revela este fenómeno en un páarafo memorable consagrado a la pintura de Monet y a En canot sur l'Epte (h. 1888; il. 49), una de esas obras en las que el pintor ha intentado hacer «cosas que no se pueden hacer», el «agua con las hierbas ondulantes del fondo»[31]. Monet ha representado las plantas acuáticas mediante una masa de líneas entrelazadas, como si se enfrentara a la naturaleza con todas sus facultades miméticas, y ha dado cuerpo a la vida del objeto imitado. A su vez, Mirbeau traduce esa transposición en imágenes orgánicas mediante una serie de verbos elocuentes: «Toda una vida floral intralacustre, de extraordinarias vegetaciones sumergidas, que se agitan, se retuercen, se desmadejan, se dispersan, se reunen [...], ondulando, serpenteando, replegándose, alargándose»[32]. Una sucesión como esta de gestos descriptivos no puede ser en sí misma sino un movimiento inacabado, como cualquier otra tentativa que pretenda fijar un motivo de esta clase. Para el espectador que sigue el encadenamiento metonímico (el del pintor o el del escritor), los trazos manuales conmueven a los ojos. Octave Mirbeau se explica en una carta a Cézanne del 10 de febrero de 1891: «Estamos por completo de acuerdo: en pintura, el pensamiento ha de suscitarse por medio de los ojos. Es preciso que los ojos estén fascinados, conmovidos»[33]. Mirbeau reprocha implíctamente a los simbolistas que proponen un arte en el que las ideas priman de tal modo sobre la visión que el espectador pierde todo contacto con la materialidad de la vida.



49. Claude Monet, En canot sur l'Epte, h. 1888, Sao Paulo, Museu de Arte.

Poco antes de manifestar esta opinión, Mirbeau ha publicado un texto sobre Pissarro en el que opone sus «cielos dinámicos, profundos, respirables» a los «cielos de cemento», inanimados, de su predecesor Théodore Rousseau[34]. El crítico prolonga su metáfora de tal modo que hace imaginar a su lector algo más que un cielo dinámico. Cada uno de los componentes del cuadro que son objeto de una descripción verbal, cada uno de los fragmentos «se agita» ante los ojos del lector tal como podía hacerlo ante los ojos del espectador: «esta tierra rosa en el verde, esta tierra que también vive, que respira [...]». Mirbeau nos hace comprender que Pissarro ha convertido su imagen de la naturaleza en un organismo que vive y respira, por el que circulan los fluidos vitales: habla de «savia», término con el que designa un flujo de energía tanto en el hombre como en la naturaleza[35]. Como es habitual, el lenguaje fluido del crítico recurre a fórmulas repetitivas, evocando un ritmo orgánico.

En su texto sobre Pissarro, Mirbeau comienza presentando al artista como a un anarquista (sin emplear este término) deseoso de igualdad social y de armonía. Después examina los rasgos pictóricos de carácter general en lugar de detenerse en detalles temáticos. El lector presume que la armonía dinámica de las formas creadas por Pissarro corresponde a la armonía social imaginada pro los anarquistas, en sus sueños y en sus pensamientos. Las armonías plásticas representan el ideal anarquista tanto o más que cualquier otro aspecto de la pintura. De este modo, Mirbeau puede oponer a Jean-François Millet a Pissarro y concluir con una metafísica de la cohesión orgánica humana y pictórica, hecha para reunir simultáneamente a los naturalistas, los impresionistas y los simbolistas: «La tierra no es [para Millet] más que un telón de fondo en el que adquieren relieve los personajes. [Por el contrario] Pissarro procede mediante grandes generalizaciones. [...] En sus obras el hombre está [...] fundido con la tierra, en la que aparece como una planta humana»[36]. La analogía sugerida por Mirbeau entre las tendencias plásticas de un artista (las «grandes generalizaciones») y la unidad del ser (una «planta humana») encuentra su eco en esta reflexión ulterior de Pissarro, formulada el 21 de abril de 1892: «Seamos artistas desde el principio y tendremos la facultad de sentir incluso un paisaje sin ser

campesinos»[37]. Pissarro recomienda prestar atención a la estructura armoniosa que la pintura puede establecer, actitud de la que ofrece un ejemplo al crear un cuadro en una paleta (h. 1877-1879), de tal modo que el acto de pintar se superpone a la escena campestre representada. Puesto que las relaciones plásticas convienen a la pintura y no a los modelos naturales, corresponden a la subjetividad del creador, que incluso reflejan. Mas, para los que muestran su adhesión a la política del «arte social» y a la ideología de la modernidad, formas tan estructuradas y armoniosas reflejan también la presentación de una sociedad en la que los individuos gozan de suficiente libertad como para ocuparse de esa expresión[38]. La creación artística se convierte en una profesión de fe política y espiritual y el arte parece suplantar a la religión. Lo que, a propósito de Geffroy, le hace decir a un comentarista: «visita los museos como otros las iglesias»[39].

Todo esto parece colocar a los artistas en la clase de las personas que están encargadas de vigilar la correcta salud social. Pero entonces, ¿cómo puede Vincent Van Gogh, neurótico y suicida, pasar por uno de los mejores representantes de la modernidad? ¿Basta para proporcionarle semejante papel el hecho de centrarse en una creación pictorica exacerbada? Aparentemente, Octave Mirbeau lo piensa, Monet lo duda.

¿Por qué Van Gogh, que tanto amaba las flores y tan bien las pintaba, es desgraciado? Monet plantea esta cuestión a Mirbeau cuando le muestra entusiasmado Allée d’iris, que había adquirido en 1891[40]. Según la crítica, Van Gogh estaba devorado por un deseo insaciable de creatividad. «Nunca estaba satisfecho de su obra. [...] Soñaba lo imposible»[41]. Por lo tanto, Mirbeau contradecía a todos aquellos que asociaban a Van Gogh con los excesos del simbolismo y la desnaturalización, dejando entender que este artista no era muy diferente de Cézanne y de Monet[42]. Ante Allée d’iris, que muestra la atracción de Mirbeau por los genios, quizá Monet ha querido provocar a su amigo planteándole un problema absurdo: si el arte de Van Gogh es de tal calidad y si su pintura conmueve tan hondamente los ojos y el espíritu, ¿quizá es porque nunca se ha sentido bien? Con toda seguridad, para más de uno esta cuestión era una paradoja, porque Mirbeau estaba acostumbrado a las crisis de desesperación del propio Monet[43].

La irónica pregunta de Monet tiene más amplias consecuencias, revela que desde comienzos de los años 1890 se percibe la creación artística como una

especie de actividad terapéutica. Parece que el artista es un ser que puede convertirse en personaje ejemplar en el seno de la sociedad, encargado de demostrar cómo el individuo y la colectividad pueden actuar para preservar su salud. Las pinturas en tanto que representaciones aparentan producir cierta armonía política y psicológica a los espectadores que las contemplan colectivamente. Además, en tanto que actividad, originan una sensación de bienestar gracias al contenido creador que alivia al artista de sus angustias y neurosis personales. Octave Mirbeau recuerda la palabras de Camille Pissarro: «El trabajo es un maravilloso regulador de la salud moral y física»[44]. Ciertamente es una actividad, pero hacia 1891 reviste una significación particular.

De hecho, en 1892, Mirbeau deplora encontrar demasiadas pinturas y demasiados coleccionistas de pinturas, participando él mismo de ambas categorías. Todo esto se ha convertido en un asunto de moda: «¡Ser pintor o no serlo! Esa es la gran angustia moderna. [...] Nos encontramos en la edad del óleo»[45]. En esta perspectiva, la excelencia artística no se desprende de la simple maestría con los pinceles y los pigmentos, porque la armonía creadora y el bienestar de las personas no se alcanzan tan fácilmente. Esta armonía puede ser tan inestable y fluctuante como los movimientos de la vegetación acuática pintada por Monet. Representa la suprema resistencia a un orden jerárquico rígido y a los esquemas de dominación sociopolítica. Para alcanzar el dominio artístico se necesitan todas las reservas de energía artística, que sólo artistas como Monet o Van Gogh son capaces de movilizar. Puesto que la orientación del mismo acto creador ha de manifestar la armonía sensorial y afectiva, el pintor debe continuar pintando y guardarse de cualquier impresión de lo ya terminado. Tal como explica Mirbeau, Van Gogh tenía «necesidad de producir, de crear», pero esta pulsión desbordaba sus medios, «le destruía poco a poco. [...] ¡Un día murió por esta causa!»[46].

A pesar de su fatal obsesión, es evidente que Van Gongh comprendía las metáforas organicistas admitidas tanto por los impresionistas como por los simbolistas, y aprobaba las funciones ideológicas asignadas al arte para alcanzar la salud social. En 1888 evocaba el panteismo de los japoneses «que viven en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores». Y añadía: «No se puede estudiar el arte japonés, me parece, sin ser más alegre y más feliz»[47].

Traducción de Mariano Pozas

Notas al pie

[1] Octave Mirbeau, «rengaines», L'Écho de Paris, 23 de junio de 1891, reimpreseo en Des artistes (première série), Paris, 122, p. 140; «Vincent Van Gogh», L'Écho de Paris, 31 de marzo de 1891, ibíd., p. 137. Mirbeau era un apasionado de la jardinería.

[2] Sobre el carácter de Mirbeau puede consultarse: Martin Schwarz, Octave Mirbeau, vie et oeuvre, La Haya, 1966; Reg Carr, Anarchism in France: The Case of Octave Mirbeau, Manchester, 1977; y la obra reciente de Pierre Michel y Jean-François Nivet, Octave Mirbeau, l'imprécateur au coeur fidèle, París, 1990. Sobre Geffroy y sus actividades críticas, ver Joanne Paradise, Gustave Geffroy and the Criticism of Painting, New York, 1985; e John Rewald, Cézanne, Geffroy et Gasquet, París, 1959, pp. 9-21. De los tres autores aquí considerados, Georges Lecomte es el menos conocido. Ha escrito una biografía de Pissarro (París, 1922) y ha entrado en la Academia francesa en 1924. Diversos textos de Mirbeau, Geffroy y Lecomte han sido reproducidos con una presentación crítica en Jean Bouillon et al., La promenade de critique influent, anthologique de la critique d'art en France 1850-1900, París, 1900. Un artículo especialmente pertinente aquí es el de Robert L. Herbert, «The Decorative and the Natural in Monet's Cathedrals», en Aspects of Monet, bajo la dirección de John Rewald y Frances Weitzenhoffer, New York, 1984, pp. 160-179. Herbert descubre muchos puntos comunes en las actitudes de Mirbeau, Geffroy, Lecomte y otros críticos del entorno de Monet, analizándoles en relación a la idea de decoración,

[3] A propósito de aquellos puntos en los que impresionismo y simbolismo pueden converger, más que diverger, puede verse Richard Shiff, Cézanne and the End of Impressionnism, Chicago, 1984, pp. 1-52, 187-189. Se tendrá una ideas de las opiniones cruzadas en 1891 en el discurso literario sobre las connotaciones de «naturalismo» e «impresionismo» leyendo a Ferdinand Brunetière, «La critique impressionniste», Revue des des mondes, vol. CIII, 1 de enero de 1891, pp. 210-224; y Anatole France, «Preface» (1891), reimpreso en La Vie littéraire (troisième série), París, 1895, pp. I-XIX. Sobre los motivos interiores, Charles Morice, La Littérature de toute à l'heure,

París, 1889, pp. 166 y 276: «[Las cosas] sólo tienen verdad en [el artista], no tienen más que una verdad interna. [...] Nuestra expresión es el símbolo de nuestros sueños, nuestros sueños el símbolo de nuestros pensamientos: todo proviene, todo irradia de ellos».

[4] Georges Lecomte, L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand Ruel, Paris, 1892, pp. 260-261.

[5] Gabriel Séailles, «L'origine et les destinées de l'art, Revue philosophique, vol. XXII, 1886. p. 347. Se encontrarán formulaciones análogas en estudios sobre la percepción: «Los términos [...] yo y materia no designan más que entidades metafísicas (Hippolyte Taine, De l'intelligence, París, 188 [1870], tomo II, p. 5; «No encontramos [...] distinciones verdaderas entre la percepción y la cosa percibida, entre la cualidad [el yo] y el movimiento [la materia]» (Henri Bergson, Matière et mémoire, París, 1968 [1896], p. 245). O en las teorías del arte: «El pintor lleva su cuadro en sí mismo» (Théophile Gautier, «Du beau dans l'art», Revue de des mondes, vol. XIX, 1847, p. 891); «La naturaleza es [para el pintor] lo que él quiere que sea» (Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, París, 1880 [1867], p. 532).

[6] Esta noción subyace a las indicacioens de G.-Albert Aurier a propósito del tema del sembrador de Van Gogh, «que pintaba y volvía a pintar tan a menudo» («Les isolés: Vincent Van Gogh», Mercure de France, vol. 1, enero de 1890, p. 27).

[7] Cf. Gustave Geffroy, «Paul Cézanne» (1894), La Vie artistique (troisième série), París, 1894, pp. 256-257.

[8] Ver la carta de Monet a Geffroy del 22 de junio de 1890, en Gustave Geffroy, claude Monet, sa vie, son oeuvre, París, 1924, tomo II, p. 47; la carta de Mirbeau a Monet, de 10 de septiembre de 1887, en Octave Mirbeau, correspondance avec Claude Monet edición de Pierre Michel y Jean-François Nivet, Tusson, 1990, p. 50.

[9] G. Geffroy, «Histoire de l'impressionnisme» (1893), La Vie artistique (troisième série), París, 1894, pp. 82-83: «Salon de 1901», La Vie artistique (huitième série), París, 1903, p. 376.

[10] Shiff, op. cit., p. 43.

[11] Lecomte, L'Arte impressionniste cit., p, 260. Aparentemente, el crítico ha encontrado esta fórmula tan adecuada que la aplica también al neoimpresionismo, en «L'Art contemporain», La Revue indépendante, vol. XXIII, abril, 1892, p. 13.

[12] Lecomte, «L'Art contemporain» cit., pp. 9-10. También,. G. Lecomte, «Camille Pissarro», La Plume, vol. III, 1 de septiembre de 1891, p. 302.

[13] Octave Mirbeau, «Claude Monet», L'Art dans les deux mondes, 7 de marzo de 1891, p. 184. La revista L'Art de deux mondes estaba financiada por el marchand Paul Durand-Ruel, amigo de los impresionistas.

[14] G.-Albert Aurier, «Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin», Mercure de France, vol. III, marzo, 1891, p. 157. Las opiniones de Aurier no le impiden saludar las «divines éblouissances» de Monet («Claude Monet», Mercure de France, vol. V, abril, 1892, p. 304). Sobre la posición de Mirbeau en relación a Aurier, cfr. James Kreans, Symbolist Landscapes, Londres, 1989, p. 46.

[15] De acuerdo con las preocupaciones intelectuales de la época, Octave Mirbeau leía en 1890 un «libro de patología cerebral», que desaprobaba, el célebre L'homme de génie, de Cesare Lombroso (carta a Monet, mediados de mayo de 1890, en Octave Mirbeau, correspondance avec Claude Monet cit., p. 95). Aurier deporaba, tal como es debido, la «decrepitud de nuestro arte y [...] de nuestra imbecil e industrializada sociedad» («Les isolés: Vincent Van Gogh» cit., pp. 27-28). Sobre la melancolía, ver Anatole France, «pourquoi sommes-nous tristes?» (1889), en La Vie littéraire cit., pp. 1-9. Según un análisis propuesto por Fernand Caussy, el impresionismo parecía proceder de la neurastenia y corresponder a una sociedad alienada de su vida interior («Psychologie de l'impressionnisme», Mercure de France, vol. LII, diciembre, 1904, pp. 631 y 647. Sobre las relaciones entre las teorías psicológicas y artísticas, ver Filiz Eda Burhan, «Vision and Visionaires: Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France», tesis universitaria, Princeton University, 1979. El estudio más reciente de la «obsesión» cultural de la estimulación nerviosa, el agotamiento mental y la neurosis es el de

Debora L. Silverman, Art Nouveau in Fin-de-Siècle, Berkeley, 1989, pp. 75-91. Los temas de la crítica que aquí examino se relacionan con dos grandes cuestiones socio-políticas: primero, la voluntad republicana de sustituir la autoridad médica o psicológica del poder clerical tradicional (ver Jan Goldstein, Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century, Cambridge, 1987, pp. 369-377); y, segundo, la atribución a los artistas masculinos, o su reivindicación, de una sensibilidad neurasténico-histérica tradicionalmente asociada a la «esencia» de la femineidad (Lucien Arréat, Psychologie du peintre, París, 1892, p. 252: «Los artistas, se ha repetido cientos de veces, son los más femeninos entre los hombres». Ambos fenómenos se han aprovechado de una desmistificación filosófica y científica del dualismo cuerpo-espíritu y la explicación de las funciones mentales mediante analogías con mecanismos concretos. Ver Jean-Marie Guyau, «La mémoire et le phonographe», Revue philosophique, vol. IX, 1880, pp. 319-322.

[16] Alphonse Germain, «Le paysage décoratif», L'Ermitage, vol. II, noviembre, 1891, p. 645.

[17] Félix Fénéon, «Exposition de M. Claude Monet; 5 exposition de la Société des artistes inépendants», La Vogue, septiembre, 1989, reimpreso en Œuvres plus que complètes, presentadas por Joan U. Alperin, Ginebra, 1970, tomo I, p. 168. En las notas redactadas en 1889, Émile Bernard, evocando la época en la que frecuentaba el taller de Cormon, señala la actividad incansable de Van Gogh, tal como otros críticos lo harán más tarde: «Hacia tres estudios por sesión, atascándose en la pasta pictórica, comenzando incensamente nuevas telas». Ver Roland Dorn, «Bernard on Van Gogh», en Émile Bernard 1868-1941, bajo la dirección de Marie Anne Stevens, Zwolle, 1990, p. 383. Aurier ha sido el primero en interpretar a Van Gogh bajo el punto de vista de los desórdenes nerviosos. «lo que singulariza su obra, es [...] el exceso de nerviosismo, [Van Gogh] es un hiperestésico [...] nervioso» («Les isolés: Vincent Van Gogh», cit., pp. 26-27).

[18] Ver Gustave Kahn, «Difficulté de vivre», Le Symboliste, n.º 2, octubre, 1886, p. 1.

[19] Mirbeau, «Vincent Van Gogh», cit., p. 136.

[20] Sobre los temas comunes a la crítica de arte y a la producción novelesca de Mirbeau –la erotización de las flores y la transmutación de lo maravilloso en maléfico–, ver Emily Apter, «The Garden of Scopic Perversion from Monet to Mirbeau», October, n.º 47, invierno, 1988, pp. 91-115. En su carta a Monet del 10 de febrero de 1891 se encuentra un ejemplo de la mezcla de esteticismo y lubricidad característica d Mirbeau, y apropiada a la distancia física que permite la visión: «He visto una especie de vaso [de Gauguin], una flor sexual extrañamente vulvosa, cuya disposición es verdaderamente hermosa y de una obscenidad conmnovedora e intensa» (Octave Mirbeau, correspondance avec Claude Monet, cit., p. 118). Ver también Octave Mirbeau, Dans le ciel, edición de Pierre Michel y Jean-François Nivet, Tusson, 1989.

[21] Mirbeau, «Claude Monet». cit., p. 185.

[22] Mirbeau, «L'exposition Monet-Rodin», Gil Blas, 22 de junio de 1889, en Octave Mirbeau, correspondance avec Claude Monet, cit., p. 250.

[23] Cartas a Geffroy del 22 de junio de 1890 y 28 de marzo de 1893, en Gustave Geffroy, Claude Monet, sa vie, son oeuvre, cit., tomo II, pp. 47 y 63.

[24] Carta a Monet, 25 de julio de 1890, en Octave Mirbeau, correspondance avec Claude Monet, cit., p. 103.

[25] Carta a Monet, comienzosa de febrero de 1889, ibíd., p. 72.-

[26] Geffroy, «Paul Cézanne» (1894), ob. cit., p. 259. Ver Georges Lecomte, «Paul Cézanne», Revue d'art, vol. I, 9 dediciembre de 1899, p. 86. En la medida en que los críticos apreciaban las formas tangibles más allá de toda referencia a la naturaleza, seguían el ejemplo del «simbolista» Stéphan Mallarmé más que el del «naturalista» ÉmileZola, incluso aunque ambos escritores tenían derecho a su admiración, tal como lo indicaba Mirbeau. Ver la declaración de Mirbeau (1891) en Jules Huret, Enquête sur l'évolution littéraire, París, 1913, p. 214. Sobre las divergencias entre Mallarmé y Zola, ver Jean-Paul Bouillon, «Manet 1884: un bilan critique», en La critique d'art en France 1850-1900, bajo la dirección de Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, 1989, p. 171.

[27] Esta es la razón por al que entran en conflicto con Fénéon, que prefería la técnica de Georges Seurat, «que evita toda dificultad material de factura» («L'impressionnisme», L'Emancipation sociale, Narbonne, 3 de abril de 1887, reimpreso en Œuvres plus que complètes, cit., tomo I, p. 67).

[28] He analizado en otro lugar este método de trabajo: Cézanne andt the End of Impressionnism, cit., pp. 99-123, 199-219 (en la presente edición: caps. 8 y 15), y «Cézanne's Physicality: The Politics of Touch», dans The Language of Art History, bajo la dirección de Salim Kemal e Ivan Gaskell, Cambridge, 1991, pp. 129-180 (en la presente edición, a continuación).

[29] Ver, por ejemplo, W. G. C. Byvanck, Un Hollandais à Paris en 1891, París, 1982, p. 177.

[30] Félix Bracquemond, Du dessin et de la couleur, París, 1885, p. 151.

[31] Carta a Geffroy, 22 de junio de 1890, en Gefrroy, Claude Monet, sa vie, son oeuvre, cit., t. II, p. 47. Ver también, Daniel Wildenstein, Claude Monet, biographie et catalogue raisonné, París, 1979, t. III, p. 132.

[32] Mirbeau, «Claude Monet», cit., p. 185. El movimiento constituye en sí mismo un motivo de actualidad. Ver, por ejemplo, Paul Souriau, L'Esthétique du mouvement, París, 1889.

[33] En Octave Mirbeau, correspondance avec Claude Monet, cit., p. 118. Mirbeau aseguraba a Monet que, inclusio si había preparado una publicación elogiosa de Gauguin, encontraba su pintura algo limitada desde el punto de vista plástico.

[34] Octave Mirbeau, «Camille Pissarro», L'Art dans les deux mondes, 10 de enero de 1891, p. 84. Mirbeau no insistía sobre la forma en la que Pissarro había adaptado la técnica neoimpresionista a sus necesidades. Reiteró sus reflexiones sobre Rousseau en un homenaje póstumo a Pissarro («Camille Pissarro» [1904], en Octave Mirbeau, Des artistes (deuxième série), París, 1924, p. 231). También se había servido de Rousseau para hacer valer a Monet («L'exposition Monet-Rodin», op. cit., pp. 246-247). Esta comparación podía ser particularmente convincente, pues se contaba que Rousseau había sentido la necesidad de modificar algunas de sus obras de

más éxito. Ver Alfred Sensier, Souvenirs sur Théodore Rousseau, París, 1872, pp. 281-283.

[35] Mirbeau, «Camille Pissarro» (1891), cit., p. 84. Sobre la «savia», ver Mirbeau, «Vincent Van Gogh», cit., p. 136.

[36] Mirbeau, «Camille Pissarro» (1891), cit., p. 84. El vocabulario de Mirbeau evoca las teorías de la evolución genética de la misma manera que la locución familiar «una bella planta» designa una anatomía ejemplar. Llamaba a Van Gogh «esta bella flor humana» («Vincent Van Gogh», cit., p. 134). Sobre la distancia tomada por Pissarro en relación a Millet, ver sus cartas a Lucien Pissarro, 2 de mayo de 1887, y a Georges Pissarro, 17 de diciembre de 1889, en Correspondance de Camille Pissarro, edición de Janine Bailly-Herzberg, tomo II, 1886-1890, París, 1986, pp. 157 y 313. Los debates sobre los valores sociales y estéticos del impresionismo y del simbolismo no podían sino desconcertar a un pintor como Pissarro, que ya estilizaba sus motivos naturalistas (ver Belinda Thomson, «Camille Pissarro and Symbolism: Some Thoughts Prompted by the Recent Discovery of an Annotaed Article», Burlington Magazine, vol. CXXIV, enero, 1982, pp. 14-23). Para defender la posición de Pissarro en 1891, Lecomte desarrolla una teoría casi baudelairiana de la modernidad, capaz de seducir tanto a los impresionistas como a los simbolistas. Afirma que Pisssarro observa los «efectos transitorios» y los fija mediante una «intervención personal» y una «síntesis filosófica» a fin de alcanzar un «carácter de belleza permanente» (Lecomte, «Camille Pissarro», cit., p. 302). Sobre la complejidad del proyecto artístico de Pissarro, ver Paul Smith, «'Parbleu': Pissarro and the Political Colour of Original Perception», Art History, 15 (junio, 1992), pp. 223-247.

[37] Correspondance de Camille Pissarro, edición de Janine Bailly-Herzberg, t. III, 1891-1894, p. 207.

[38] La noción de misterio se apoya en Mirbeau sobre principios de este orden y se opone, al igual que Lecomte, al misticismo de los simbolistas. Ver Herbert, op. cit., pp. 165-167. Pissarro califica su posición personal de «antiautoritaria y antimística» (carta a Lucien Pissarro, 20 de abril de 1891, en Correspondance de Camille Pissarro, cit., t. III, p. 66). Sobre el

misticismo, el sentimiento religioso y el arte simbolista, ver también Filiz Eda Burhan, tesis cit., pp. 130-131.

[39] Gaston Deschamps, «L'historien de l'impressionnisme», Le Temps, 13 de enero de 1895, reimpreso en La Vie et les livres (troisième série), París, 1896, p. 73.

[40] El diálogo entre Monet y Mirbeau ha sido evocado, con una descripción de sus intercambios, en la noticia necrológica redactada por Léon Daudet sobre Claude Monet («Un prince de la lumière: Claude Monet», L'Action française, 8 de diciembre de 1926, p. 1). Parece situarse en una fecha muy próxima a la de la compra de Allée d'iris por parte de Mirbeau al marchand Julien Tanguy, en abril de 1891. Ver Octave Mirbeau, correspondance avec Auguste Rodin, presentada por Pierre Michel y Jean-François Nivet, Tusson, 1988, p. 100, n.º 3.

[41] Mirbeau, «Vincent Van Gogh», Le Journal, 17 de marzo de 1901, reimpreso en Des Artistes (deuxième série), cit. p. 148.

[42] Ibíd., pp. 146-147.

[43] Ver los recuerdos de Mirbeau citados por Maurice Denis, Journal, París, 1957, t. II, p. 46.

[44] Mirbeau, «Camille Pissarro» (1904), cit., p. 226.

[45] Octave Mirbeau, «Être peintre!», L'Echo de Paris, 17 de mayo de 1892, reimpreso en Des artistes (première série), cit., pp. 158-159.

[46] Mirbeau, «Vicent Van Gogh» (1891), cit., p. 134; «Vicent van Gogh» (1901), cit., p. 148.

[47] Carta a Théo Van Gogh, 25 ó 26 de septiembre de 1888, en Correspondance complète de Vincent Van Gogh, edición de Georges Charensol, París, 1960, t. III. p. 213.

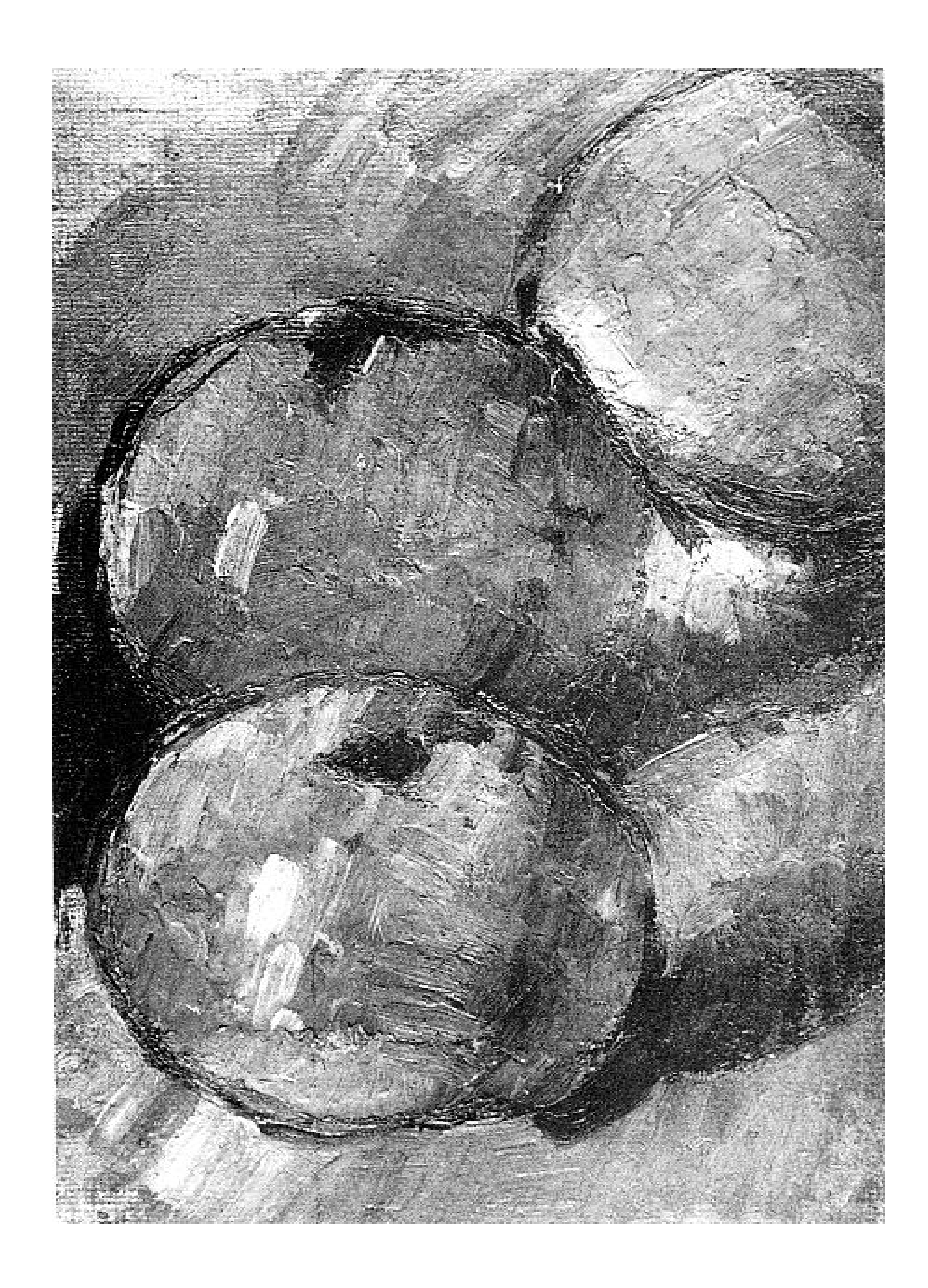
Los trabajos de tres especialistas en Monet que no he citado directamente han impulsado el marco y el primer impulso del presente trabajo. Se trata de

John House, Monet: Nature into Art, New Haven, 1986; Steven Z. Levine, «Monet’s Series: Repetition, Obsession», October m, n.º 37, verano de 1986, pp. 65-76; Paul Hayes Tucker, Monet in the 90s: The Series Paintings, New Haven, 1989. Agradezco a Paul Tucker su ayuda para obtener los documentos fotográficos.

La materialidad de Cézanne: la política de la pincelada

Dos manzanas y media

En su catálogo de las obras de Cézanne, Lionello Venturi decidió dar a una tela de pequeñas dimensiones el título Dos manzanas y media (il. 50). Esta decisión, que parece responder a una lectura estrictamente literal, pone de relieve una ambivalencia. El cuadro representa, en efecto, tres manzanas, una de las cuales está cortada por el borde del lienzo, lo que nos proporciona dos manzanas y media. Se plantea la siguiente cuestión: ¿es preciso describir un cuadro en función de los objetos físicos (referentes) que se han pintado (tres manzanas) o de las marcas materiales que se producen en los límites inmediatos (en este caso, dos manzanas y media)?[1].



50. Paul Cézanne, Dos manzanas y media, 1873-1877, Merion, Pensilvania, Fondation Barnes.

Esa decisión remite a una distinción a menudo empleada en pintura para definir el modernismo en relación al clasicismo. En efecto, los críticos modernistas privilegian la proximidad, incluso cuando analizan representaciones de objetos (tal como las manzanas) vistos a cierta distancia. Insisten sobre la significación que puede darse a superficies pintadas consideradas en sí mismas como el producto artístico de una habilidad artística y una expresividad personal. Para el modernista, la manera en la que el artista se «impresiona» (es decir, el modo en que las cosas existen en la mirada particular) cuenta más que la apariencia exterior de los objetos reales contemplados a distancia, como si semejante distancia les permitiera conservar sus propiedades sin quedar afectadas por la mirada. Puesto que la imagen creada se identifica estrechamente con el espìritu y el cuerpo de su creador, la obra de arte modernista proporciona la impresión de tener un autor, hasta el punto de que su valor en el mercado corresponde muchas veces al que se atribuye al artista. Una obra menor de un artista mayor –Dos manzanas y media, de Cézanne– puede alcanzar un precio elevado.

En el siglo XX los criterios modernistas han dominado de tal forma nuestra comprensión del arte y de los artistas que, por lo general, se ha definido el punto de vista del clasicismo como diametralmente opuesto al del modernismo. En la representación artística clásica, las cosas parecen situadas a distancia y examinadas con indiferencia. Un intérprete clásico situará voluntariamente la significación de una obra en la escena representada, la alegoría o la narración que contiene, y no en la psicología o el genio de su autor. Porque los pintores clásicos pueden imitar sin interpretaciones emocionales las grandes obras o los motivos de sus predecesores. Por eso el valor de una obra clásica se asocia a la nobleza de su tema o al talento requerido para hacer un motivo de forma convincente y legible[2].

Cualquier diferenciación excesivamente estricta entre los modos de la representación clásica y modernista es, a no dudarlo, reductora. En realidad,

ella misma señala a esa concepción modernista según la cual la configuración de una obra de arte debe expresar la personalidad del artista o las condiciones sociales, ideológicas u otras a las cuales está sometido[3]. Esta oposición fundamental se ha expresado muchas veces en términos de transparencia (clásico) y opacidad (modernista). La transparencia transforma la superficie pictórica en un plano inmaterial –en una ventana, según la metáfora tradicional– que permite ver lo que está situado más allá, es decir, el universo de la representación pictórica tradicional[4]. Los cuadros se hacen transparentes cuando obedecen a una normalización de los procedimientos técnicos, tienen el poder de parecer reales (incluso si su tema es de naturaleza fantástica) porque responden a un estilo dominante de tal manera esperado –y, por tanto, transparente– que parecen representar los objetos sin deformarlos. Dicho de otro modo, un estilo normalizado está socialmente habilitado para representar lo real. Por el contrario, la idea de opacidad implica que la superficie del cuadro conserva y anuncia su materialidad en su particularidad única y desarrollada. Para el modernista, la expresión del yo es, como todo, evidente cuando el aspecto normativo de los objetos representados se ha transformado por la sustancia material de la pintura aplicada sobre la superficie. Estas notas nos inducen a sacar una conclusión general: la «realidad» física de una tela transparente pertenece a los objetos exteriores que representa, en la medida en que la tela se ha convertido en un plano inmaterial; por el contrario, una tela opaca posee una «realidad» intrínseca, su superficie nunca deja de manifestar su propia materialidad.

De la misma forma que ninguna realidad puede ser absoluta, podría pensarse que cada cuadro presenta una mezcla de características transparentes y opacas. Evidentemente, la transparencia facilita la visión mientras que la opacidad la dificulta; en contrapartida, la materialidad del cuadro invita al tacto. Las figuras de la transparencia y de la opacidad ponen en juego ambos sentidos directa y simultáneamente implicados en la práctica pictórica: la vista (el ojo) y el tacto (la mano). La vista corresponde a la transparencia y a la distancia; el tacto, a la opacidad y la proximidad. Las descripciones de las pinturas de Cézanne combinan habitualmente las metáforas del ver y del tocar, pero estas metáforas complejas han sido por lo común tan utilizadas que se aceptan sin ponerlas en cuestión[5]. En este ensayo nos preguntaremos por su importancia en el discurso crítico.

Visión panorámica y pincelada paronímica

El esquema de las primeras reacciones ante la pintura de Cézanne ha cristalizado en torno a 1895, a partir de la exposición organizada por el marchand Ambroise Vollard, que reunió alrededor de ciento cincuenta obras. Cézanne pintaba desde los años 1850, pero era la primera vez que el público descubría sus obras de madurez en número suficiente para alcanzar una impresión general. Hasta esa fecha el pintor había permanecido en la sombra; se le consideraba tímido y violento, pronto a enfrentarse incluso con algunos de sus admiradores. Era el tipo del genio misterioso, fuente ocasional para los periodistas más interesados en la personalidad extraña que en las obras excepcionales. Cézanne vivía al margen: no se sabe siquiera si visitó su propia exposición en París, aunque viajó a menudo a la ciudad. Parecía más deseoso de preservar su intimidad que de conocer el éxito comercial o la fama[6]. Antes de celebrarse esta exposición organizada por Vollard, los relatos dignos de fe sobre el pintor son raros y parciales. Los juicios basados en entrevistas o en observaciones del artista sobre su trabajo han aparecido más tarde, cuando los entusiastas le visitaron en Aix-en-Provence. Es posible leer conversacioens significativas publicadas en su mayor parte tras la muerte del pintor en 1906: las más citadas son las del pintor Émile Bernard (1904, 1907), del poeta Joachim Gasquet (escritas en 1912-1913, pero publicadas en 1921) y del mismo Vollard (1914). Todos estos retratos se toman libertades con la realidad, y ello por diversas razones: hacer el juego a una reputación en ascenso, promover un programa artístico e ideológico o simplemente contar una historia interesante. Estas fuentes, muy difundidas, han ejercido tal influencia que en la actualidad es muy difícil «ver» a Cézanne sin tenerlas en cuenta.

Entre estos relatos, puede que el de Vollard sea el menos escrupuloso, aunque sin duda el más divertido. Publicó recuerdos en los que él mismo juega su propio papel asegurando a Cézanne un lugar en la historia. También evoca a su predecesor, el comerciante de colores Julien Tanguy, cuya modesta tienda sirvió de galería a los pintores que no habían entrado en los circuitos comerciales habituales. Se podía adquirir y contemplar un pequeño número de cuadros realizados por un Cézanne entonces desconocido (el mismo Vollard comprará cuatro de sus telas en la venta Tanguy de 1894[7]).

Según Vollard, Tanguy poseía una llave del taller de Cézanne, en el que el pintor había dejado algunas telas:

Pequeños estudios con diferentes motivos. Tanguy se encargaba de trocearlos. Estos fragmentos de estudios estaban destinados a los aficionados que no podían pagar 100 francos, ni siquiera 40. Podía verse a Tanguy, cuchillo en mano, ofrecer pequeños motivos mientras que un mecenas pobre, tendiéndole un luis, se preparaba para llevarse tres manzanas de Cézanne[8].

Esta anécdota es divertida porque juega con el ideal según el cual las obras de un «maestro» deben preservarse en su integridad: una creación verdaderamente original no es divisible, y sólo puede romperse[9]. En realidad, Vollard alude a un grupo de bocetos sin relación entre sí. Sin embargo, es interesante saber que Cézanne no reaccionaba instintivamentem al problema de las proporciones de su superficie pictórica. ¿Cómo podía Tanguy conservar la factura del maestro haciendo estos cortes? Imaginar que Cézanne delegaba en el comerciante o en el coleccionista la autoridad o la fantasía de decidir sobre las dimensiones definitivas de una obra es por completo contrario a nuestra mitología[10]. Otro elemento curioso: si alguien cortaba las obras de Cézanne para facilitar las ventas, ése debía ser Vollard, puesto que él recibía las telas del maestro en diferentes estados de definición. Puede ser que Vollard tenga conciencia del carácter provocador de la anécdota y prefiera atribuírsela a Tanguy.

Más allá del aspecto anecdótico, sorprende constatar que, de todos los pintores, ha sido Cézanne el que ha tenido más suerte al sobrevivir a una fragmentación repetida, siendo conocido siempre por la importancia de su «marca» y de su factura, incluso más allá del contexto de toda imagen identificable. Una tela de una docena de centímetros podía reducirse sin que dejara de suscitar admiración. Según Auguste Renoir, a Cézanne le bastaba «‘dar una pincelada de color sobre una tela para que ésta fuera interesante, no es nada y es bello’; y, para comprender el comentario de uno de nuestros pintores contemporáneos, Jaspers Johns, “it [el arte de Cézanne] makes looking equivalent to touching ”»[11]. El sentido del tacto se ejerce trozo a trozo, pincelada a pincelada, en la forma en que está pintada la superficie de la tela, mientras que la vista se concibe más fácil (pero no exclusivamente)

como un modo de aprehensión instantánea y globalizadora. El tacto se dirige a la particularidad, la visión es panorámica[12]. Incluso reducidas a simples trazos realizados con algunso golpes de pincel, las obras de Cézanne continuarán teniendo sentido –de acuerdo a los actuales modos intepretativos–. Los coleccionistas pondrán precio a estos fragmentos, a estas pinceladas individuales que les parecen verdaderos «cuadros».

¿Pero cuadros de qué? Esta cuestión desconcierta al espectador que aborda las obras de Cézanne conociendo el arte abstracto y la retórica crítica que prescinde de cualquier representación convencional. Harold Rosenberg es uno de los numerosos adeptos a esa retórica, tal como lo muestran sus comentarios de las obras del expresionismo abstracto, que califica de necesariamente fragmentarias: «Este fragmento, este boceto, es una sucesión de totalidades en las que cada gesto [o pincelada] constituye un todo en sí mismo»[13]. Para este crítico, cada pincelada se convierte en el equivalente de un cuadro acabado. Lo que implica un cierto recorte no de la tela en sí misma, sino de la cadena de sus significaciones. A la manera de un fragmento de escritura bajo la mirada de un grafólogo, cada huella gestual remite al espectador al artista que está en su origen en tanto que actor identificable. Encontrar la significación de una obra no exige forzosamente que se perciba un orden superior de formas integradas. En este contexto interpretativo, la cuestión de saber que «representa» la pincelada de Cézanne –cuestión que se plantea porque sus obras pintan objetos reales y remiten a sensaciones y gestos– nunca recibirá una respuesta unívoca.

Diciendo que los cuadros se componen de pinceladas, entramos en un dominio de intensos intercambios metafóricos entre la vista y el tacto, entre el ojo y la mano. La pincelada del pintor es una noción fuertemente determinada que remite al menos a tres aspectos de un cuadro y de su proceso de realización. Primero, la pincelada es el gesto que pone la marca del pintor, la «huella» (el «index») que remite al gesto. Después, segundo, es la marca pintada en tanto que forma visible sobre la tela; los trazos distinguibles de una pincelada (o de un conjunto de pinceladas) establecen entonces una relación icónica entre la marca pintada y los objetos, semejante, tal como se ve en los cuadros o en la realidad exterior –manzanas o imágenes de manzanas–. Por último, la pincelada es un tocar, es decir la sensación táctil que el pintor experimenta en el instante de dejar esa marca.

Estos diversos aspectos de la experiencia pictórica (vivida por el pintor, pero también por el espectador) constituyen, así, la «pincelada».

A cierto nivel, cabe decir que es el tacto y no la visión el que hace un cuadro. Sin embargo, también esta afirmación es equívoca. ¿Quiere decirse que el cuadro ha sido creado por el tacto (o táctilmente) o que se compone de pinceladas? La ambigüedad de la pincelada nace de una metonimia corriente, porque la palabra designa la acción (tocar una superficie y dejar una marca) y a la marca misma en tanto que efecto de la causa; el hecho de tocar (generalmente con la ayuda de un pincel o de una brocha) deja una marca pintada, esta marca es una pincelada.

Los dos modos más conocidos de tocar son el desplazamiento continuo de la mano a lo largo de una superficie y la extensión de la mano hacia delante para entrar en contacto (mediante un golpe) con una superficie que se resiste. La segunda es una acción aislada, potencialmente repetitiva, que produce la pincelada propiamente hablando, pero la mayor parte de las marcas son el resultado de una combinación entre el contacto frontal y el movimiento lateral de presión o deslizamiento. Se advertirá que los tipos de toques más voluntariamente asociados a la práctica pictórica son activos y no pasivos: pintar es entrar en el mundo más que padecerlo[14].

En el siglo XIX el problema de la pincelada era más complicado por el hecho de que esta marca pictórica inmediata se había convertido, con mayor claridad que en tiempo anterior, en la seña de identidad de un autor[15]. Realizar un cuadro es afirmarse como autor independiente (con connotaciones de libertad social e independencia política): adquirir una pintura permitía participar, por este mismo acto, en un sistema social de transferencia de la identidad y en un sistema de moda. La personalidad del autor se beneficiaba de un reconocimiento colectivo que respetaba las convenciones adecuadas ligadas, en pintura, a una afirmación de los signos manuales. El manejo diferenciado del pincel implicaba connotaciones de autenticidad e inmediatez, y remitía así, de forma mediatizada, a la identidad de su creador; el golpe de pincel formaba parte de una categoría de gestos reconocidos como propios de un autor y permitían reconocer a un artista u otro en particular.

Hacia 1895, los comentarios dedicados a Cézanne se basan especialmente sobre esta exageración de la pincelada y desarrollan interpretraciones complejas. Los escritos de Gustave Geffroy –amigo y, más tarde, biógrafo de Claude Monet– constituyen un buen ejemplo. Monet, que ya había encontrado un público para sus superficies «marcadas», incita a Geffroy a interesarse por el arte de Cézanne. El crítico, menos cómodo con éste que con aquél, adoptará un tono apologético, como si comprendiera que sus lectores debían superar una cierta resistencia para alcanzar la radical extrañeza del estilo cézanniano. En este sentido, sus propósitos son tanto más interesantes, pues señalan aquello que podía parecer desconcertante en la pintura de Cézanne, suscitando algunos aspectos particularmente adecuados, en especial la pincelada del pintor.

Dando cuenta de la exposición Vollard, Geffroy indica de inmediato la parte predominante de la «marca», o del «marcaje», es decir, el acto pictórico tal como se traduce en la superficie del cuadro. Geffroy, haciendo alusión al hecho de que la mayor parte de las obras no están firmadas ni «terminadas», en el sentido profesional del término, tranquiliza a su lector: «No temías, las obras están firmadas, mejor marcadas de lo que lo hace una firma»[16]. La palabra «marcada» evoca aquí la doble idea de la identificación de un autor y de la expresión bajo forma visual o sensible. En cada cuadro de Cézanne, los detalles de la superficie revelan la continuidad del temperamento en una obra realizada hace ya largo tiempo (la exposición Vollard era una retrospectiva). Cézanne aparece en cada marca, estas marcas no pueden ser más que las suyas.

En un artículo posterior, Geffroy transformará un defecto en virtud, a saber, el hecho de que las marcas no constituyen una imagen única y coherente: «Las telas de Cézanne no están terminadas, se dirá. Qué importa, si expresan la belleza, la armonía, que él ha sentido con tanta intensidad. ¿Quién establecerá el momento preciso en el que un lienzo se ha terminado? El arte no existe sin un cierto inacabamiento, pues la vida que reproduce está en perpetua transformación»[17]. Cada marca puede considerarse como la representación de un momento de la sensación y de la experiencia, un reencuentro continuo con el mundo. Como explica Geffroy, en la medida en la que la experiencia de la vida no cesa de evolucionar de forma imprevisible, la imagen no puede estar terminada en el mismo sentido en que lo está el cuadro realizado respetando las convenciones. Asociando la marca

o la pincelada de Cézanne a una experiencia inmediata, Geffroy define una calidad que no se presta a cuantificación alguna. Una sola marca es una afirmación tan válida –en tanto que seña de identidad, autenticidad y expresión– como diez o mil. No es propio de la naturaleza de las pinceladas acumularse para formar un todo y configurar una vista panorámica preexistente en las imágenes del «ojo del espíritu». Por el contrario, cada marca permanece relativamente aislada; representa una firma personal así como la experiencia de alguna cosa que supera al artista siendo parte de él. En ocasiones podemos preguntarnos qué es «esta cosa» «representada». ¿No sería más que la resistencia que encuentra la mano al tocar la tela?

Los comentarios ulteriores sobre Cézanne recogen las intepretaciones de Geffroy sin aportar ninguna aclaración sobre aquello que «representa» la pintura. Uno de los mejores intentos para definir el arte de Cézanne es un estudio de Meyer Schapiro, escrito para un público culto aunque no especializado. Recordemos también que este estudio ha aparecido en 1952, en una época en la que se plantea el problema del expresionismo abstracto y cuando Harold Rosenberg, al definir la action painting, sugiere que este arte no figurativo pone fin a la representación modernista de tipo cézanniano: «No se han pintado las manzanas para estrablecer las relacioens perfectas entre espacio y color. Deben desaparecer para que nada obstaculice el acto de pintar»[18]. En efecto, Rosenberg no atribuye más que una sola función a la pincelada de la nueva pintura americana: remitir a la acción del artista. Esta concepción de la evolución histórica permite proporcionar al arte de Cézanne una posición intermedia «entre el antiguo tipo de pintura, fiel a un objeto bello o pintoresco [la manera clásica], y la pintura ‘abstracta’ moderna, una armonía conmovedora de pinceladas de color que no representan nada»[19]. Schapiro (como Rosenberg) precisa que si el arte abstracto no representa nada, sin embargo puede significar: «El cuadro simboliza a un individuo que realiza su libertad y el compromiso profundo de su yo en su obra»[20]. En la medida en la que crea un tipo tipo social ideal, este significado adquiere otra dimensión sociopolítica; la pintura –o mejor su descripción–, percibida como resultado de una acción, se convierte en alegoría de una particular relación con el mundo y con los otros. Aunque Cézanne haya pintado tanto objetos como gestos, Schapiro le da a su arte el mismo significado que a la abstración pura: «La concepción de un arte personal [como el de Cézanne] se basa sobre un ideal de libertad individual

en el cuerpo social, extrae de éste la certidumbre de que un arte de expresión personal puede tener un sentido universal»[21]. El ser social ideal ha de afirmar la independencia de su subjetividad, dejar una marca.

¿Qué correlación puede establecerse entre el sentido alegórico político del estilo de Cézanne –o, más aún, de su pincelada– y algunos de los trazos pictóricos perceptibles? Para críticos como Rosenberg o Schapiro, una de las cualidades más visibles –común a la política de la modernidad y al arte modernista– es la espontaneidad, que se observa de forma notable en las superficies vigorosamente marcadas de Cézanne, con su textura no convencional y la irregularidad de su definición. Pero, más allá de una cierta forma de trabajar la pintura (común a Cézanne y a los abstractos más tardíos), ¿qué papel alegórico puede jugar la voluntad de representar objetos? ¿Alguien que perteneciera a otro tipo social, tendría una estrategia diferente para pintarlos?[22]. No es cierto que el discurso crítico modernista pueda responder con precisión a esa cuestión, porque su alegorización política es tan general que puede aplicarse a toda pintura considerada original, con independencia del modo de representación que haya escogido. La mano del modernista es, en esta perspectiva, el órgano privilegiado de la libre elección, libre incluso en relación a las limitaciones físicas del movimiento en un cierto perímetro.

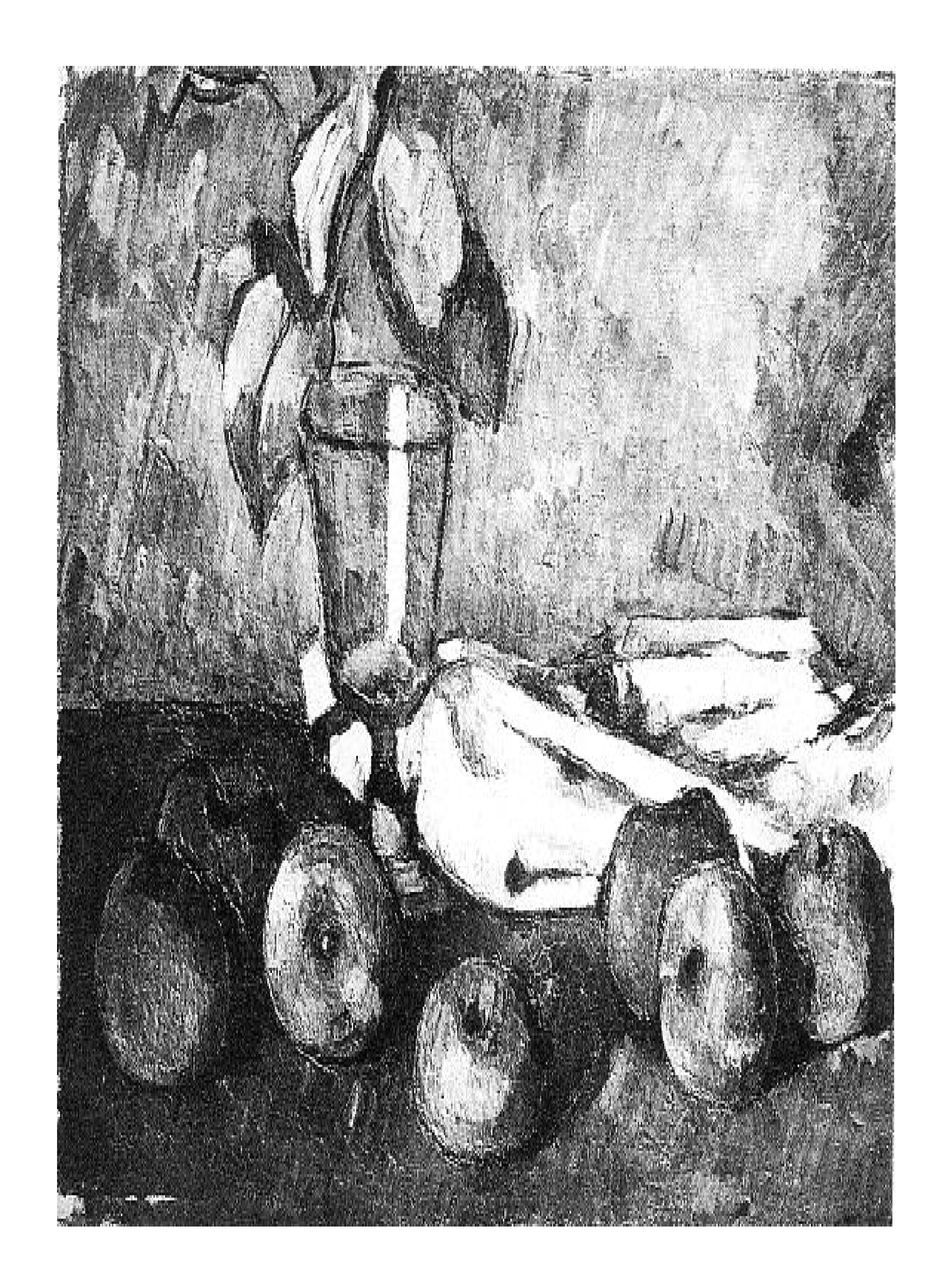
En su descripción del proceso de realización de la obra, Schapiro, como Geffroy antes que él, parece privilegiar la pincelada fragmentada en oposición a la vista panorámica: «[Cézanne] flexibiliza el sistema perspectivo del arte tradicional y proporciona al espacio de la imagen el aspecto de un mundo creado a mano alzada y reunido fragmentariamente a partir de percepciones sucesivas, que no se ofrece al ojo globalmente en una sola mirada coordinadora...» Schapiro añade que la pincelada cézanniana crea también la sensación táctil del modelo representado: «La manzana parece sólida, pesada y redonda, tal como la sentiría un ciego»[23]. En efecto, Cézanne ha sido conocido siempre como el pintor de la solidez, y ello en un doble sentido: sus cuadros poseen una construcción densa, que cierra unas partes con otras; simultáneamente, capta el volúmen y la sustancia material de los objetos (a menudo se le compara con los maestros del Renacimiento y con los maestros clásicos[24]).En este caso, si la marca de Cézanne permite a la manzana pintada que se parezca a la manzana real tal como se sentiría táctilmente sin verla, entonces es que esta marca funciona como una

pincelada (un tocar) que remite al artista. ¿Qué especie de pincelada «representa» pues un cuadro de Cézanne?

Schapiro, como los restantes intérpretes de Cézanne, no nos proporcioan ninguna respuesta. Para eludir el problema suele explicarse que los cuadros se componen de marcas con una doble función. Este carácter doble –esta duplicidad– también es propio de una categoría general de objetos culturales entre los que se encuentran los cuadros: los signos de comunicación, que pueden adquirir simultáneamente una referencia normativa (convencional literal) y una referencia desviada (figurada). Aunque lo haya definido así el modo clásico de representación, no puede partirse del principio según el cual la función normativa o dominante debe hacer siempre referencia a los objetos (las manzanas, por ejemplo). El intérprete de una pintura ha de decidir qué función de la marca debe ser considerada como normativa, cuál de las dos funciones dominará a la otra.

Estableciendo una relación histórica entre Cézanne y el expresionismo abstracto, los críticos modernistas ponen en evidencia dos cuestiones íntimamente relacionadas. En principio, la marca individual del artista –por oposición a las grandes unidades de significación, tales como los objetos o lo motivos de la composición– asume una gran importancia (ver las reflexiones de Geffroy sobre Cézanne). Además, la función gestual y de referencia al yo se vuelve dominante, hasta el extremo de que parece más literal que figurada (este es el sentido de las palabras de Schapiro sobre Cézanne). En otros términos, la tradición modernista privilegia la función de «identificación del autor» (de «index») sobre la función icónica: una marca remite más a su creador (o a su causa) que a objeto alguno cuyas cualidades formales corresponden a la configuración de una o varias marcas. (Para el modernista, podría decirse, las marcas son «naturalmente» expresivas y sólo convencionalmente miméticas; de ahí la supremacia de la teoría de la expresión sobre la teoría de la imitación.) El desvío en la representación es aceptable en tanto que responde a los deseos de una expresión normativa de sí mismo, un estilo reconocido como extraño, pero no por eso menos «natural» en relación a su autor[25]. Es fácil establecer entonces una conexión entre la importancia que se ha dado a la marca –en tanto que revela a un creador– y una ideología de la originalidad, de la espontaneidad y de la expresión.

En el caso de Cézanne, la relación entre las funciones autorreferenciales y representacionales es particularmente difícil de determinar. Schapiro, recordémoslo, atribuye al pintor una posición histórica de mediación y admira la persistencia de la función representacional: pinta la manzana tal «como la sentiría un ciego». Comparando esta descripción de un ilusionismo poderoso con una pintura real, se aprecia la diferencia para la que nos ha preparado la reacción de la crítica en 1895. Entre otros comentaristas, Geffroy señala que Cézanne da a sus fondos la misma materialidad táctil y la misma intensidad visual que a las zonas del primer plano, de tal manera que el fondo se proyecta hacia delante[26]. Suele haber una cierta incoherencia del ilusionismo pictórico en su capacidad para representar el volumen y el peso de los objetos. Examinemos, por ejemplo, el plano posterior de Verre de vin avec pommes (hacia 1879-1880; il. 51), que contiene un conjunto de marcas en las que se reconocen unas hojas en el extremo de un tallo. Desde un punto de vista ilusionista, las hojas parecen reales (se advertirá la manera en la que caen sobre la copa), pero, gracias a diversos documentos y por la acumulación de indicios pictóricos, sabemos que se trata de hojas de un papel pintado que había en el taller del artista[27]. En atención a las pronunciadas marcas que existen en esta parte de la tela, el ciego de Schapiro desdubriría si duda un volúmen en relieve, puede que en facetas, no una superficie plana. La pintura de Cézanne posee una característica que, convencionalmente, permite al espectador coordinar el tacto y la visión, una estructura repetitiva de marcas que, por sus variaciones de color, pueden percibirse como facetas de una superficie que gira. Pero el pintor no cordina este rasgo con las propiedades espaciales de los objetos representados. Dicho de otro modo, un objeto plano (una pared recubierta de papel pintado) se ofrece en una forma agresivamente volumétrica. El hecho de que la superficie cézanniana se afirme en toda la tela, incluso en los espacios del entorno de los objetos que llaman nuestra atención, plantea otro problema. De tal manera que las manzanas de Cézanne podrían ser percibidas como medias manzanas, no en el sentido de Venturi –en tanto que están cortadas por el borde del cuadro–, sino porque no ofrecen una cara de frente. Si el volumen representado se verifica en el «tocar» imaginario, entonces éste se limitará a la superficie marcada sin girar en torno al objeto.



51. Paul Cézanne, Verre de vin avec pommes, 1879-1880, Basilea, Kunstmuseum.

Pueden definirse los cuadros de Cézanne a grandes rasgos. Sus superficies se componen de golpes de pincel yuxtapuestos vigorosamente: cada pincelada se distingue de las pinceladas próximas, incluso cuando se han dispuesto en el mismo sentido para crear un plano continuo; por otra parte, los trazos cromáticos desbordan habitualmente los contornos que definen los objetos representados. En conjunto, los fondos son más volumétricos y los primeros planos más aplanados de lo que podría esperarse; la distinción entre plano y volúmen se vuelve relativamente confusa, posiblemente no es pertinente. Cézanne representa cosas «reales», pero su aspecto pictórico no se corresponde con el que suscitarían al tocarlas; incluso la pincelada del pintor no imita la apariencia de las cosas, al menos según el modo en que nos son familiares[28].

Verre de vin avec pommes representa una paradoja que se encuentra en muchas obras de Cézanne: un engaño visual creado por la pincelada[29]. Al escoger un motivo problemático –una naturaleza muerta en un marco naturalista, situada ante un papel pintado que ofrece él mismo una imagen naturalista–, o puede ser que por el efecto homogeneizador de los procedimientos técnicos que emplea, Cézanne acentúa la intrínseca duplicidad de los signos visuales: tal como sucede con las palabras, que nunca están sometidas a un parecido parcial (paronimia), se prestan a interpretaciones contradictorias. El grado de semejanza depende tanto de las propiedades del signo (las curvas de las hojas esquemáticas recuerdan a las curvas de las hojas reales), cuanto de su disposición (por ejemplo, las hojas del papel pintado producen la impresión de proximidad a los objetos que podrían contener efectivamente plantas). ¿Quién puede decirnos cómo hay que hacer la imagen preexistente (impresa) de un follaje? ¿El pintor debe mostrar la planitud material del papel pintado o el volúmen pictórico de las hojas? Me parece que Cézanne ha escogido la segunda solución. Sin embargo, al igual que nuestra sensibilidad, la suya al escoger probablemente depende de las actitudes dominantes en materia de interpretación pictórica.

En Verre de vin avec pommes (como en otras obras con varios niveles de realidad pictórica), Cézanne exagera una de las características notorias de la representación tal como se practica en Occidente: el juego entre la superficie literal y la profundidad figurada, o entre el significante y el significado. De manera más o menos explícita, todas sus obras plantean este problema, en especial en aquellas imágenes que corresponden a los géneros tradicionales, como el paisaje y la naturaleza muerta. Ahora bien, lo que importa no es tanto plantear el problema, cuanto que lo haga bajo una forma compleja y enfadosa. Esta es la razón por la que los espectadores tienen siempre el sentimiento de la extrañeza fundamental de Cézanne.

El principio general de la obra es la analogía: una cosa se representa de tal manera que se asemeje parcialmente a otra. Las analogías, obsesivas y omnipresentes, son más abundantes de lo que lo exigiría la coherencia de la composición. Hasta tal punto, que no se perciben las jerarquías que dominan tradicionalmente la composición, y en especial el proporcionar relieve a las figuras mediante fondos menos definidos. La acumulación de analogías y la abundancia de relaciones incompletas producen la impresión de que las pinturas están fragmentadas e incluso inacabadas. Por esta razón los primeros admiradores de Cézanne aconsejaban mirar los cuadros en su «desarrollo». «El ojo que busca nuevas relaciones, escribe Roger Fry, no cesa de descubrir armonías insospechadas». El crítico constata, igualmente, que la presencia de una estructura jerárquica fija en algunas telas de Cézanne disminuye su efecto[30].

Las reservas formuladas por Fry se aplican en particular a Grandes bañistas (1906; il. 32), caracterizada por una composición esencialmente triangular, formada por una fila horizontal de figuras bajo árboles dibujados en arco. Sin embargo, esta pintura es rica, en sus detalles, en analogías sobredeterminadas que «deforman» las imágenes normativas, subordinando cada parte de la representación a otras partes, dotándolas de una suerte de motivación no natural. Una vez que se ha establecido la analogía como principio, la introducción específica de un elemento siempre puede atribuirse a otro elemento que posee una propiedad comparable. Esta relación de subordinación es recíproca, cada término de la analogía puede depender de otro[31]. La analogía coloca sus partes constitutivas en una red autónoma separada del mundo de la observación «neutra».

En Grandes bañistas la cabeza minúscula y desproporcionada de la mujer en cuclillas del grupo izquierdo constituye un ejemplo llamativo. Podría considerarse que su cabeza y su cabello terminan un motivo localizado, formado por la parte superior de la bañista erguida; se advertirá la posición del brazo, en ángulo recto, y la configuración igualmente ortogonal del busto y la cadera. La cabeza y los cabellos de la figura en cuclillas también recuerdan el cabello y el alargado torso de la figura erguida. La importancia de la deformación, que supera la que puede percibirse en las bañistas próximas, no carece de consecuencias: efectivamente, esta anomalía, al igual que una protuberancia sobre una superficie lisa, llama la atención e interrumpe nuestra exploración visual de la superficie del cuadro. Podría decirse que el modo fragmentado de funcionamiento de la mano que pinta –su búsqueda de analogías formales, dimensiones y direcciones, su concentración en el instante inmediato y no en la inmediata totalidad– está libre de los procedimientos totalizadores, heredados de la tradición, que son las proporciones «correctas» y la perspectiva. Cualquiera que sea, los pequeños elementos de la gran composición de Cézanne nos dejan una impresión de fragmentación de la pincelada; no llegan a fusionarse en el orden de una visión panorámica[32].

Desde el momento en el que la analogía aparece claramente como una figura fundamental de la retórica cézanniana, algunos dibujos se convierten en sus más evidentes ilustraciones; expresan, efectivamente, una analogía que está a punto de excluir cualquier otra consideración de orden pictórico. Camille Pissarro vu de dos (h. 1874-1877; il. 52) revela, entre la articulación de la silla y la de la espalda, una analogía que no puede atribuirse a una simple observación visual de los objetos. Por el contrario, responde a un acto deliberado mediante el cual la mano completa, gracias a una exploración próxima, la exploración distante que ha realizado el ojo. La mano se desplaza sobre la superficie del papel, repitiendo o realizando gestos ya consumados, retomando el espacio ritmico de los elementos del motivo. Es significativo que la noción «motivo» esté conectada con «motivación» y «movimiento».


Pissarro
vu de dos par
Cezanne

52. Paul Cézanne, Camille Pissarro vu de dos, no firmado por Cézanne, lápiz sobre papel.

En algunas pinturas –en especial paisaje y follajes–, los gestos de Cézanne suelen descomponerse en pinceladas separadas: lo mismo sucede en numerosos dibujos de trazo dividido. Ahora bien, en Camille Pissarro la unidad de repetición cubre una superficie relativamente importante: las líneas de la espalda y de la silla se imitan recíprocamente. Sin embargo, este carácter intercambiable de las partes es un rasgo inherente a la superficie del dibujo, no a los objetos representados. La analogía cézanniana sólo existe en su configuración pictórica; la produce el dibujo de línea. La mano crea lo que el intérprete atribuye retrospectivamente al ojo, que aparenta ser la causa y el guía. Pero también la mano posee sus propias costumbres, puede preguntarse en cual de los dos sentidos –tacto o vista– domina realmente. Una cosa es cierta: la mano hace el dibujo. Por eso se habla en el lenguaje cotidiano de pinceladas para designar metonímicamente los elementos constitutivos de una pintura o de un dibujo, y no de miradas o de impresiones ópticas.

La pincelada de Cézanne pertenece a la superficie de su lienzo o de su papel; no indica un modo de sentir las cosas. Nunca su gesto ha consistido en «captar» los objetos reales trazando sus contornos en la imaginación. El pintor niega que la línea (táctil) pueda captar la naturaleza, algo que debe realizarse mediante el color (óptico)[33]. Para él, este color no existe sólo bajo la forma de pinceladas, también en trazos, términos ambos ligados en el plano metonímico.

Los intérpretes de Cézanne han confirmado esta transformación confiriendo a los golpes de pincel del pintor la capacidad de representar metafóricamente la visión, de forma que, en la tela, la mirada pueda convertirse en una pincelada, un «tocar». Un rastro de pigmento articulado con pinceladas de tinta, comparable pero diferente (el procedimiento del modelado), puede evocar la apariencia de un volúmen nítido[34]. La pintura transforma la visión en pinceladas de pasta asumiendo simultáneamente funciones icónicas y simbólicas. Ni la relación icónica, «naturalmente» motivada, ni la asociación

simbólica, arbitraria o convencional, existen aisladamente[35]. Hasta cierto punto, la pintura de Cézanne imita los aspectos icónicos del objeto representado: por lo común, su color o su cualidad luminosa. Pero, en la medida en que su modelado se aparta sensiblemente de las normas que rigen el parecido icónico, es preciso ver en el efecto visual representado un (simple) signo o un símbolo[36]. Se plantea una doble paradoja: por una parte, el parecido icónico «natural» supone la aplicación de normas establecidass que permiten determinar la semejanza; por otra, el «realismo» de Cézanne, del que todos los críticos hablan, se aparta de las normas icónicas. Por tanto podemos decir que el modelado de Cézanne –y, a fin de cuentas, todo modelado– remite simplemente (contextual o históricamente) a su efecto «natural», si bien no ha creado este efecto visual por un parecido indiscutible. Será la actitud del intérprete la que determine si es la función simbólica o la icónica la que importa.

Más allá de la función icónica, la transformación de la visión en pinceladas hace que intervengan otras funcioens del tacto (del «index»), que descubren en principio a un autor, después el drama de la fuerza y de la resistencia que se plantea en el contacto físico de la mano (prolongada por el pincel) y la superficie de la tela o del papel. Estas notas también valen para la pintura tradicional y su interpretación convencional; explican que la pincelada pueda ser la «escritura del pintor»[37]. Pero muchos críticos de Cézanne van más lejos. Invirtiendo, por así decirlo, el sentido de la transferencia metafórica, estiman que el realismo notablemente ingenuo del pintor capta incluso las cualidades invisibles de la materialidad del objeto exterior (por ejemplo, el peso), haciéndolas accesibles al ojo. Para el intérprete, pues, la pincelada del artista produce un efecto visual que, en su entorno, desencadena una reacción táctil.

Estos fenómenos se hacen particularmente sensibles cuando se compara la superficie de una pintura de Cézanne con las imágenes de un «realismo» ejemplar, como el de las fotografías. Aquélla posee un grano grueso y relativamente discontinuo –parece animar al tacto–, mientras que éstas son suficientemente lisas para no evocar ninguna cualidad táctil[38]. Reduciendo al mínimo la pincelada (el contacto del pincel o cualquier otra forma de marcar), todo se reduce a una cuestión visual. Sobre una fotografía, o en cuadros con superficies comparables, la transición visual entre objetos está facilitada por la continuidad que se percibe en el espacio «real»

representado. Como si nada hubiera sido seleccionado ni eliminado, todo aparece ante la mirada que explora la imagen. Para el espectador moderno, esta cualidad inclusiva crea una impresión de realismo objetivo; retóricamente, la fotografía construye un «efecto de lo real»[39].

En contraposición a esta «ausencia de cicatriz» propia de la fotografía, el procedimiento analógico utilizado por Cézanne aisla los elementos a fin de poner en evidencia algunas comparaciones, fragmentando todavía más una superficie quebrada ya por las pinceladas individuales[40]. Sin embargo, la figura de la analogía crea en sí misma una continuidad; establece relaciones pictóricas: por ejemplo, puede verse que una espalda pertenece al mismo orden visual que una silla, o que una pincelada acentuada forma parte del mismo sistema que las pinceladas próximas. Henri Matisse ha reaccionado ante la analogía en las pequeñas telas que compró a Vollard: «Recuerdo que todo estaba jerarquizado, que las manos, los árboles contaban al mismo tiempo que el cielo»[41]. Cézanne proporciona a los trazos de la anatomía la misma escala y la misma pincelada direccional que al follaje del fondo. Esta continuidad, configurada de forma tan patente, detiene al ojo; a buen seguro, parece menos natural que la continuidad «real», extremadamente discreta pero no por eso menos compuesta, de la imagen fotográfica o de cualquier otra totalidad panorámica. Esta es la razón por la cual Geffroy –que no acepta tan fácilmente como Matisse o Schapiro las superficies que afirman su existencia– estima que algunos efectos son el subproducto de un estudio que no se ha hecho con toda la competencia técnica necesaria. El crítico enumera los defectos más notables de Cézanne como si con ello pusiera en cuestión los procedimientos técnicos: «En ocasiones las formas se tuercen, los objetos se entremezclan, las proporciones no se establecen siempre con suficiente rigor»[42]. Pero estos «defectos» son perfectamente concebibles en la óptica del modo analógico adoptado por el pintor. La superficie cézanniana carece de la globalidad transparente de la fotografía; sus analogías sugieren que el mundo pintado posee tanta coherencia como el de la fotografía, y que puede evocar la integridad física de los objetos reales y de su entorno espacial. Por un cambio metonímico, el espectador atribuye la materialidad particular de la superficie pintada de Cézanne a los objetos representados. Esta es la causa de las innumerables referencias a la «solidez» de las construcciones del pintor o a la «solidez» perceptual de las manzanas,

de las montañas y de las figuras humanas que pinta. En ambos casos, el término no se aplica «literalmente»[43].

En resumen, la superficie de una fotografía –y de toda pintura «lisa»– se vuelve panorámica (o «ilusionista») porque su aspecto le impide al intérprete aplicar un discurso descriptivo de la pincelada, aunque el cuadro es el resultado de un trabajo humano. Una imagen tal parece ser el producto natural de la visión común o de un punto de vista individual, o incluso, en el caso de la fotografía, de propiedadas «dadas» y naturales del aparato. En todo caso, la visión parece conservar su inmediatez y su integridad natural. Sin embargo, una pintura de Cézanne, incluso cuando parece captar numerosas cualidades visibles de los objetos, no puede explicarse sin recurrir a la pincelada, no alcanza nunca la globalidad visual, la distancia y lo completo del panorama.

Estas distinciones quizá sean complejas y difíciles de comprender, pero nos preparan para las siguientes reflexiones, más concretas, sobre la materialidad de Cézanne.

Otra pincelada

«Yo camino. Por manchas.

Una pincelada tras otra, una pincelada tras otra...»

(Ideas de Cézanne según Joachim Gasquet[44].)

La manera habitual de ordenar la confusión en la que nos ha lanzado Cézanne consiste en invocar el dualismo irreductible de la pincelada; ésta, en efecto, significa el gesto del artista y su elección estética (referencias a la subjetividad), pero también la representación de una objetiva solidez (referencia a lo «real»)[45]. Schapiro describe bastante bien este dualismo corriente cuando habla de las «pinceladas tangibles de color, cada una de las cuales, ofreciendonos una sensación visual [objetividad], nos hace tomar conciencia de una decisión espiritual [elección estética] y una actividad de la

mano [gesto de identidad o de costumbre]». Inmediantamente después, añade: «En este complejo proceso [...] el yo está siempre presente [...] dueño de su mundo interior al adueñarse de algo exterior situado más allá de sí mismo [probablemente, la realidad]»[46]. En este nivel, la pincelada termina por servir a la subjetividad en su dominio de los objetos, entre los cuales figura el yo como una cosa que se desea conocer en la reflexión antes que ninguna otra.

Al explicar de qué manera la pincelada representa metafóricamente la visión, Schapiro se sirve de dos conceptos esenciales: el dominio y el proceso. En tanto que capaz de totalización panorámica, la visión evoca el dominio: la mirada pone el conjunto de objetos a su disposición. En contrapartida, la pincelada se concibe habitualmente como un proceso: el artista deposita la pintura pincelada a pincelada a fin de captar progresivamente lo que la visión aprehende de un solo golpe. Por tanto, la experiencia táctil está intrínsecamente fragmentada. La distinción también posee una dimensión temporal: la vista se parece más a una revelación inmediata, el tacto a una búsqueda en profundidad. Habitualmente, esta diferencia se entiende de modo temporal o de modo espacial, de tal manera que la visión parece poder englobarlo todo mientras que el tacto se limita a una zona próxima o localizada. Lo cual corrobora la conclusión de Schapiro (se recordará también a Geffroy), según al cual «cada pincelada posee el frescor de una nueva sensación de la naturaleza»[47]. En efecto, la pincelada no es otra cosa sino el agente de la visión: transforma la totalidad de la visión en una experiencia personalizada y fragmentada, asociada al tiempo y al lugar del artista. Experiencia que puede retomarse día tras día, de la misma forma en que Cézanne volvía sobre sus telas manteniéndose fiel a sus vistas iniciales. La idea según la cual los cuadros atestiguan dominio deriva de la suposición de que los artistas poseen genio creador y habilidad técnica; también está apoyada por el hecho de que la pincelada, en tanto proceso, proporciona al artista el dominio globalizante asociado a la visión.

Sin embargo, reconociendo el doble aspecto de la pincelada del pintor, simultáneamente subjetivo y objetivo, no hacemos más que recoger las ideas recibidas del modernismo, aplicables a obras mucho menos problemáticas que las de Cézanne. Un crítico de comienzos de siglo escribía a propósito de un paisaje romántico de J. M. W. Turner: «Cada línea de los pinos [...] es una línea pictórica [subjetiva], pero también la línea de un árbol [objetiva]»[48]. Y

el dominio de ambos aspectos del trazo –es decir, el gesto hacia la naturaleza y la transformación de su impresión en una imagen distintiva y reflexiva del propio gesto– constituye una forma de auto- expresión artística conocida al menos desde el romanticismo de comienzos del siglo XIX[49].

Algunos autores proponen reemplazar la noción de dualismo y oposición por la de «reciprocidad», lo que suprime la oposición entre elementos metafóricos subjetivos (o desviados) y elementos objetivos (normativos). En el flujo constante de la reciprocidad, cada elemento o bien se hace figura por metaforización, o bien adopta el efecto de realidad de lo que es literal. La figura de la retórica que lleva a cabo esta mediación haciendo la síntesis de lo metafórico y lo literal es la catacrésis, también llamada falsa metáfora. Se recurre a la catacrésis cuando no se dispone de término propio (o literal); se pide prestado a otro dominio del discurso, produciendo la impresión de transformar una metáfora en una designación literal[50]. La reciprocidad de la catacrésis o el desplazamiento que lleva a cabo tienden a hacer desaparecer cualquier polarización entre sujeto y objeto, yo y otro, desviación y norma, tacto y visión. Entre los comentaristas de Cézanne, esta concepción aparece nítidamente en Maurice Merleau-Ponty, que la sitúa en el marco de una filosofía general del ser reflexivo y la subjetividad autoconstituyente[51].

Merleau-Ponty utiliza el tacto –que concibe como una experiencia constantemente reversible– como modelo de una concepción radical de la visión que tiene su demostración en la pintura de Cézanne. Tal como lo explica el filósofo, el tacto conserva la ambigüedad esencial del quiasmo (o una cierta reversibilidad), el «tocante» y el «tocado» no establecen nunca una relación fija de sujeto y objeto, de conciencia y materia bruta. Esta ambigüedad del tacto aparece en las experiencias más corrientes, mientras que es necesario un gran esfuerzo para captar una ambigüedad análoga en la visión (cambio mútuo de «vidente» y de «visto»). Sin embargo, es posible que el tacto no nos guíe de forma eficaz hacia esta comprensión de la visión. Tal como escribe Merleau-Ponty: «Cuando toco mi mano derecha con mi mano izquierda [...] no se trata tanto de dos sensaciones que experimentaría conjuntamente [...], cuanto de una organización ambigua en la que ambas manos pueden alternar en la función de «tocante» y «tocado». [...] Puedo reconocer la mano tocada como la misma que será tocante»[52]. Algunas observaciones, más tardías, resumen y prolongan esta reflexión: «Tocar es tocarse. Es posible comprender cómo: las cosas son la prolongación de mi

cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo, por él el mundo me rodea [...]. [Existe] indivisión de este ser sensible que soy y todo el resto que se siente en mi»[53]. Para Merleau-Ponty, este sentimiento de quiasmo, tanto visual como táctil, puede exteriorizarse bajo la forma de un cuadro: «Entonces aparece un visible a la segunda potencia [...]. O lo veo conmigo o con él, o no lo veo»[54]. ¿Por qué? Porque el cuadro visible conserva una relación física –o, para utilizar el término del filósofo, carnal– con el mismo funcionamiento del ojo; lo visible (visto) no debe estar separado del ojo (que ve), de la misma forma en que lo tocado nunca está alejado de la mano que lo toca.

Para Merleau-Ponty, por tanto, el proyecto de Cézanne consistiría en «hacer visible» la manera en que el mundo «nos toca», es decir, crear un cuadro con una materialidad física innegable[55]. El filósofo está seducido por la forma en la que trabaja el pintor, al menos según los relatos un tanto mitificados de Bernard, Gasquet o Vollard[56]. El célebre ensayo La duda de Cézanne comienza con estas palabras: «Hacía cien sesiones de trabajo para una naturaleza muerta, ciento cincuenta sesiones de pose para un retrato. Lo que llamamos su obra, para él no era más que el ensayo y la aproximación a su pintura»[57]. Lo que nos proporciona de inmediato una imagen de inversión intensa, de lucha por una resolución que no llega y que incluso puede que no sea deseable. Merleau-Ponty se opone a las interpretaciones que hacen depender la significación de una obra de un estado psicológico preexistente, es decir, de una vida que se conformaría independientemente de la percepción. Por el contrario, si la vida hace posibles las obras, éstas proporcionan a las condiciones heredadas de la vida un «sentido figurado» que no podría addquirir de otra manera[58]. La forma artística nunca está prefigurada por un contexto, y no aparecerá nunca en su totalidad.

Más allá de las anécdotas sobre las torpezas, las dudas o las vacilacioens de Cézanne, Merleau-Ponty se interesa naturalmente por las características técnicas del pintor. Sabe que los críticos siempre han considerado sus cuadros –incluso los inacabados– como formalmente densos, cargados de pinceladas y de sensaciones significantes. La superficie de su pintura, como la de un cuerpo de carne, posee materialidad física a todos los niveles; es un campo sensorial en movimiento que carece de localización fija privilegiada o de punto focal, y está comprometido totalmente en un tacto recíproco (todos

los elementos del cuadro están en contacto a través de una red de analogías en constante expansión). Debido a este aspecto «carnal», la superficie de los lienzos de Cézanne evoca la descripción que Merleau-Ponty proporciona de la persona que ve: «Nuestras miradas no son actos de conciencia, cada uno reivindicando su indeclinable prioridad, sino apertura de nuestra carne llena de la carne universal del mundo»[59]. Aún más, el tacto se vuelve metáfora de una concepción de la mirada que pone en cuestión la visión distante del motivo. El «ver» de Cézanne posee una «proximidad» comparable a la densidad de su tocar y al extraño tipo de proximidad de los objetos que pinta; se recordará, por ejemplo, que sus figuras y sus fondos se mezclan y que, por el juego de analogías, elementos dispares pueden asumir una misma forma pictórica o carnal.

Continuando los razonamientos de Merleau-Ponty, podría decirse que los cuadros de Cézanne no «representan» la materialidad, sino que participan de ella, la poseen, de tal modo que la pintura, en tanto que signo de la subjetividad del artista, converge hacia el modelo contemplado y participa de su realidad. Sin embargo, esta clase de afirmaciones está conforme con las intepretaciones críticas en vigor. Schapiro, utilizando metáforas familiares pero mistificadoras, autoriza a las superficies pintadas a convertirse en semejantes a una manzana: «La forma construida [de Cézanne] [...] posee en grado notable los trazos objetivos de la cosa representada: su color local, su peso, su solidez y su extensión»[60]. Con un poco de esfuerzo puede reformularse este comentario en un discurso de la reciprocidad aceptando metafóricamente cualidades físicas que normalmente no pueden aplicarse a las superficies finas y planas de un cuadro. Lo cual permite compartir propiedades visuales y táctiles a la superficie próxima de un cuadro y al objeto modelo distante, e intercambiarlas.

La otra solución, todavía vaga, no puede profundizarse si no se considera la materialdiad del arte de Cézanne de una forma literal, sin compromisos. No era esta la intención de Merleau-Ponty, que no obstante sugiere pistas para describir los espacios como si poseyeran sustancia material. Para restaurar la materialidad en la distancia en la que se percibe un objeto, Merleau-Ponty define la posición de este objeto en relación a la «potencia de la toma»[61]. Si lo juzgamos lejano, ello es porque no puede tocarse. En términos táctiles, los pintores no pintan las cosas distantes, es decir el panorama; no pintan sino lo que está a mano, y lo que está (ya) sobre la tela, en su superficie. Debemos

percibir en el cuadro una superficie disponible para el tacto, lo que no es el caso de los objetos distantes. En otros términos, un cuadro siempre está sometido a la «toma» del pintor, al menos durante su ejecución.

«El cuadro no es más que un análogo del cuerpo», escribe Merleau-Ponty[62]. Con ello vuelve a decir que la pintura proporciona a los objetos una visión que posee la proximidad del tacto, que no puede distanciarse del cuerpo ni ocupar un espacio simplemente definido por una descripción matemática abstracta. El cuadro es un encuentro de dos materialidades, la que «pinta» y lo «pintado» (es decir, tradicionalmente, el artista sujeto y el motivo modelo), jugando cada uno papeles simultáneamente activos y pasivos en este proceso[63]. Si nos preguntamos qué se pinta, literalmente, la respuesta es la siguiente: la superficie material tocada por el pintor[64]. Por tanto, la visión del pintor siempre es próxima, siempre a mano; es el espacio atravesado por la mano en tanto que el pintor traza metafóricamente su visión óptica por medio de su aptitud táctil. Así, el cuadro materializa la vista. Participa en el intercambio de fuerza física y de resistencia, al contrario que la vista panorámica, que no encuentra ninguna resistencia y no ejerce ningún efecto sobre el espectador.

La concepción del tacto y de la visión en Merleau-Ponty se presta a una alegorización política, al igual que sucedía en Schapiro. Pero es una política que no conduce ni al dominio de una situación ni al dominio de sí; se compromete, de forma no concluyente, en la materialidad de los acontecimientos históricos. Tal como sucede con la vida de un artista, las condicioens objetivas de la historia parecen predeterminar, retrospectivamente, los actos realizados; sin embargo, son las acciones de los hombres las que configuran la historia. Este compromiso recíproco con la historia se traduce en un ideal del pensamiento y la práctica colectivos. Nadie posee una perspectiva suficiente para ver la historia como un panorama que se despliega y se entiende. En un momento dado, Merleau-Ponty evoca una imagen que conviene simultáneamente a su alegoría política y a una cierta concepción del tacto: «Este intercambio [social y político] en el que nadie manda y nadie obedece está simbolizado por la vieja costumbre según la cual, en un mitin, los oradores unen sus aplausos a los de quienes les escuchan: no intervienen como personas, en sus relaciones con quienes les escuchan aparece una verdad que no es suya, a la que pueden y deben aplaudir»[65]. Merleau-Ponty encuentra en los cuadros de Cézanne

esta «verdad» colectiva imposible de dominar. Ni preconcebida ni definitivamente ejecutada, «realiza» su figuración sobre la superficie del cuadro en tanto que resultado de la colaboración entre las fuerzas y las resistencias, entre una materialidad y otra.

No es preciso buscar la causa de la singularidad pictórica de Cézanne en un modelo o en un temperamento artístico, o incluso en una técnica imperfecta: la materialidad que constituye el cuadro puede estar contenida en el movimiento de una mano y en las dimensiones del pincel, por relación a una superficie pictórica que es, a la vez, receptora y resistente. Lo que está al final del brazo constituye el medium –un lugar de creación táctil situado entre el artista sujeto y el modelo objeto–, la referencia metafórica a este medium debe ser, desde ahora, el reconocimiento, no el dominio: el cuadro de Cézanne distingue las propiedades del medium, que no utiliza el dominio sino para ir más allá de él mismo (por ejemplo, hacia unas manzanas o hacia una montaña). Así como una mano coge a la otra mano –también en el caso del «tacto social» interpersonal[66]–, el análisis de la pintura cézanniana exige una figuración mutua: la superficie pintada influye en el pintor y vice versa; ninguna de las dos fuerzas domina. No es raro, entonces, que los artistas modernistas se apoyen sobre procedimientos críticos para comprender su propia experiencia[67]. Matisse, por ejemplo, explica que un dibujo está motivado por una idea comprendida «poco a poco y a medida que se desarrolla por la evolución del cuadro»[68]. Y Barnett Newman declara: «A medida que trabajo, la obra tiene fecto sobre mi. De la misma manera en que yo ejerzo una influencia sobre la tela, la tela me influye»[69]. Estas dos afirmaciones permiten comprender que el pintor puede perder de vista la distancia e incluso la misma distinción entre el artista sujeto y el modelo objeto.

Esta pérdida creadora también puede ser presentida por el espectador. Walter Benjamin constata que la vista puede adquirir la fuerza del tacto, y comprende su reciprocidad. La frecuentación de las obras de Cézanne le conduce a concluir que las grandes pinturas no nos introducen en un espacio representado: «Por el contrario, es el espacio [Raum] quien se coloca primero»[70]. La superficie de la pintura cézanniana posee la particularidad de ser opaca, su materialidad impide o molesta cualquier vista panorámica. Por su identidad material, el espacio pictórico se impone al espectador. En su análisis de Cézanne, Benjamin acepta la materialidad a un nivel más literal

que Schapiro, volviendo a la metáfora: un espacio visual desmaterializado, desde el momento en que está configurado por la mano, recupera la materialidad inmediata y la resistencia que pertenecen al tacto.

Otra «visión»

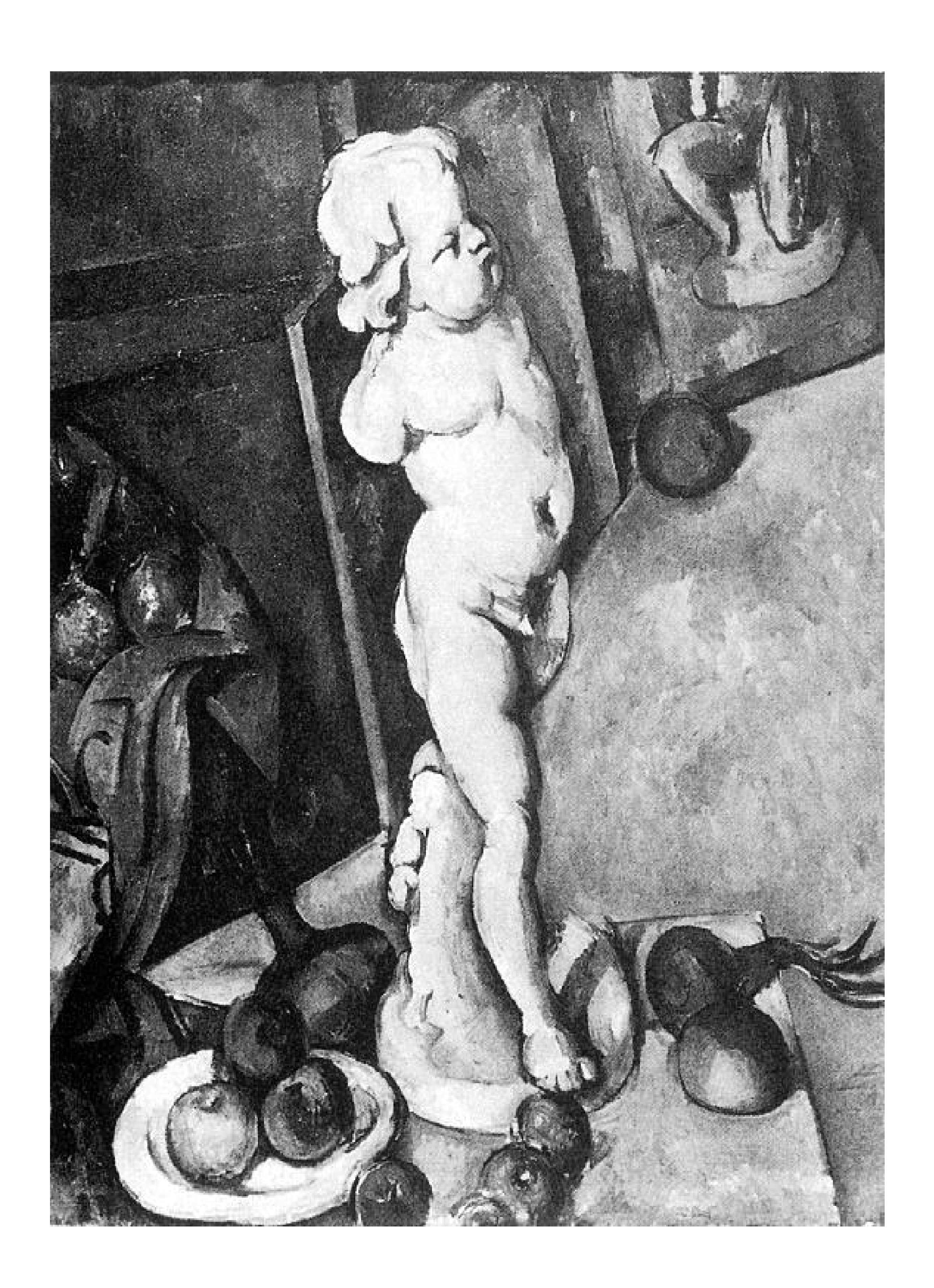
He evocado las analogías y las paronimias en la obra de Cézanne, es decir, aquellas semejanzas cuyo contesto pictórico inmediato destaca la imperfección. El intérprete reconoce estas relaciones y constata que alteran o contradicen las que la práctica convencional establece. La pincelada de Cézanne combina los elementos pictóricos de tal modo que resulta difícil describirlos desde el punto de vista habitual, en especial en lo relativo a la ilusión espacial.

Por razones de comodidad retórica, he considerado los actos del artista como el origen causal de lo que hoy día contemplamos en su arte, y he descrito el efecto creado por el estilo problemático de Cézanne como si fuera deliberado. Ahora bien, es difícil probar la existencia de una motivación para los caracteres estilísticos extremos. Ya no es posible suponer que el arte de Cézanne tenga necesariamente el origen de sus efectos en las preocupaciones personales del pintor. Hacen falta –tal como parecen exigir los cuadros y nuestro interés– un principio y un modo descriptivo que produzcan «naturalmente» la sensación de inestabilidad propia del arte cézanniano. Los modos de la pintura y de la descripción permitirán de inmediato, conjuntamente, extender el campo de significación (de la misma manera que Merleau-Ponty se apoyaba sobre un modo particular de descripción para establecer una analogía política y evocar un sentido social).

Nature morte avec amour en plâtre (circa 1892-1894; il. 53) es una de las obras más llamativas de Cézanne desde el punto de vista que nos ocupa. En esta composición, como en otras semejantes, Verre de vin avec pommes, el pintor elimina el sentido figurativo de objetos espacialmente distintos de algunos motivos contiguos. Ante la ausencia de constantes figurativas, el espectador no está seguro de identifcar los objetos representados –o las marcas que se yuxtaponen para formarlos–, como si los objetos se encontraran en diferentes niveles de espacialidad [71].

Planteemos el problema en términos generales. El principio tradicional de la pintura es la figuración, la visión pictórica convencional supone su aceptación; cuando examinamos un cuadro el sentido figurado o metafórico se convierte en el sentido normativo. Es otra manera de decir que los cuadros convencionales son ilusionistas más que ideográficos o simbólicos, incluso cuando su tema es alegórico. En el marco ilusionista, la menor variación puede modificar la interpretación en tanto supone un deslizamiento en el interior de la dimensión espacial de la imagen. Desviándose y, puede ser, negando el pictoricismo normativo –que convierte metafóricamente un campo material táctil en un campo visual ficticio–, Cézanne no se ha limitado a crear o recomponer una alternativa «literal» fiable, un cuadro con una significación evidente de «superficie». Por ello sería erróneo comparar su obra con las abstraccioens del siglo XX, que evitan la apariencia de los objetos exteriores y pretenden deshacerse del caracter doble de la ilusión. En efecto, los cuadros de Cézanne mantienen la representación de objetos, pero reorientan la materialidad así como al artista. También pueden transformar al espectador, que es él mismo un «sujeto» formado por la experiencia y la sociedad.

¿Qué hace Cézanne? ¿Cómo describir este proceso y su efecto? En Nature morte avec amour en plâtre, el objeto central representado es un vaciado colocado sobre una mesa para que forme parte de una naturaleza muerta. Al fondo se distinguen lienzos del pintor apoyados sobre la pared del taller; arriba, a la derecha, una pintura representando el vaciado parcial de una figura desollada; a la izquierda, hacia el medio, una naturaleza muerta inacabada y un tejido con motivos que corresponden a La Bouteille de peppermint, del propio Cézanne (Washington, National Gallery); finalmente, en el centro, justamente «detrás» del Cupido, una tela aparentemente blanca, preparada pero no «pintada» (aunque también esté formada por pinceladas[72]).



53. Paul Cézanne, Nature morte avec amour en plâtre, h. 1895, Londres, Courtauld Institute of Arts.

Es imposible describir de forma clara lo que se percibe en Nature morte avec amour en plâtre porque el cuadro se aparta de la visión normativa de los objetos reconocibles que contiene. En todo caso, he utilizado la palabra detrás entre comillas para indicar un deslizamiento o cambio de nivel en mi intento de descripción. La disposición de una tela virgen, pintada «detrás» de una escultura representada, perturba la ficción pictórica, que quiere que el Cupido del primer plano esté separado del plano posterior por un cierto espacio. En su lugar, la composición nos hace pensar que la escultura –en realidad sólo un fragmento pintado y que como tal nos aparece– se ha convertido «literalmente» en una pintura[73]. Esta interpretación deriva parcialmente de la analogía creada entre el Cupido y el vaciado (este último es la imagen pintada de un cuadro con escultura). La tela representada «detrás» del Cupido carece de figuración precisa. Todo sucede como si constituyese un fondo neutral para la imagen que a la vez oculta y ocupa su centro, la figura del amor. El Cupido cubre la tela posterior no sólo poniéndose ante ella, también frente a ella, tocándola.

Si la palabra «literalmente» está entre comillas, es para insistir en el hecho de que la imagen del Cupido esculpido ha sido transformada –por la figuración del cuadro de Cézanne– no en la imagen de un simple cuadro, sino de un cuadro de un cuadro. Situada en un entorno que valora significativamente su naturaleza pictórica, se convierte «literalmente» en una pintura. ¿No cubre esta imagen la superficie de una tela representada que, naturalmente, recubre una superficie pintada real?[74]

«Literalmente» también exige comillas para mostrar que la descripción crítica llega a sus límites. Podría hablarse de literalidad figurada, lo que suprimiría la necesidad de las comillas, pero no haría más que atenuar la fuerza normalizadora de la literalidad añadiendo distancia o figuración. En realidad, existe una construcción lingüística capaz de unir literalidad y figuración: la catacrésis (no la metáfora), que permite emplear un sentido

figurado como si fuese un sentido literal, conservando una apariencia «figurada».

En Nature morte avec amour en plâtre no solamente son los elementos identificables de la representación los que se situan entre la figuración y la literalidad, también lo hacen los modos sensoriales. El tacto y la vista participan de una figuración recíproca; el tacto figura la vista, y la vista figura el tacto. En este cuadro, la cualidad escultural ficticia del Cupido en yeso se (re)transforma en una superficie «literal». Una ilusión visual se convierte –o reconvierte– en una realidad táctil, una superficie material.

Es posible preferir un modo de descripción interpretativa visual, dejando que el cuadro se convierta en una metáfora y que exprese una visión distante de los objetos porparte del pintor sujeto. Pero si se opta por un modo táctil, la imagen es catacrética; literaliza sus metáforas haciéndolas impersonales, anónimas y colectivas. La imagen táctil pertenece tanto o más al medio y al material que a la apariencia de modelo objeto o a la visión del pintor sujeto. La pincelada del pintor, que crea el cuadro, sirve de mediación entre la visualidad del sujeto que ve y el objeto visto. Habitualmente, la crítica de arte permite que la visualidad invada el dominio material del tacto; sin embargo, también puede permitirse al tacto que transforme lo generalmente considerado como visual.

Me he interesado en las particularidades visuales de Cézanne buscando un modo de descrpción táctil; en consecuencia, he pretendido que el vaciado en yeso representado por el pintor comparta cierta identidad con la tela representada «tras» él. Podría objetarse que difícilmente cabe el Cupido en esta tela, puesto que desborda el cuadro. Pero el juego de analogías pictóricas destruye esa objección, las metáfortas descriptivas del «dentro» y del «fuera», lo mismo que las de «delante» y «detrás», no se aplican de forma coherente (aunque continuemos distinguiendo los objetos representados). Se advertirá que abajo, a la izquierda, el tejido con motivo «real», que forma parte de la naturaleza muerta en la mesa del primer plano, se extiende para fundirse con su homólogo «pintado» en la tela que, «detrás», representa una naturaleza muerta. ¿Pertenece al primer plano o al fondo? Es posible que, exclusivamente, a ninguno de los dos; en este caso, la superficie pintada ha sido «literalizada» en tanto que plano sobre el que puede desplazarse una mano; deja de ser un espacio figurado sobre el que se

proyecta una mirada. El mismo tipo de efecto se observa cuando el artista hace desaparecer, en la mesa «pintada» que se encuentra «detrás», el tallo de la cebolla «real» del primer plano (en el fondo, al centro en la izquierda)[75].

El cuadro de Cézanne representa una superficie y una sola distancia: la superficie que el pintor toca y la distancia a su mano. La cebolla y la base de la mesa, por ejemplo, no ocupan el mismo lugar en un espacio ficticio, sino en el espacio material de la superficie del lienzo. Ciertamente, existen múltiples maneras de interpretar este efecto de equivalencia y uniformidad[76], la más sencilla de las cuales consiste en atribuir este resultado a un efecto físico. Nature morte avec amour en plâtre demuestra que Cézanne –lo quiera o no– se ha interesado por el movimiento y el ritmo de su mano sobre la superficie pintada y no en el paso de su mirada de un nivel de profundidad a otro. Esta actitud le permite combinar objetos dispares situados a distancias diferentes de él, mientras que sus formas adquieren una materialidad «literal». Desde el principio son lo que parecen ser: figuras pintadas que cubren la superficie de una tela (de la misma forma que las pinceladas repetidas definen también una superficie). Si, ante la tela, el espectador adopta una actitud táctil e imagina la reciprocidad del tacto – entre la mano y la superficie pictórica–, entonces las estructuras formales de Cézanne dejan de ser deformes o paradójicas: el primer y el último plano se funden porque la mano sólo puede responder de aquello que toca, a saber, la superficie pintada «literal». Capta esta superficie yendo hacia ella, relacionando los elementos entre sí y dándoles formas analógicas (como en Grandes bañistas[77]). En este momento, no sólo se percibe la inversión «natural» del artista, también cierta conciencia de sí y distanciación: Nature morte avec amour en plâtre contiene, en efecto, un conjunto de juegos visuales (de tipo panorámico) que exageran el conflicto entre lo que se espera de la vista y del tacto. Pensemos, aún más, en un Cupido escultórico pintado que, en su contexto pictórico, se convierte en un cuadro pintado.

Si la mayoría de las obras de Cézanne plantean menos problemas de interpretación, son muchas las que muestran con toda claridad que el artista tiene conciencia de los hábitos de su mano y que se resiste al predominio final, en su acto de representación, del tacto sobre la vista. En una vista del valle de l’Arc, en la que se contempla la montaña Sainte-victoire en la distancia (h. 1883-1885; ver la il. 27), Cézanne, mediante el trabajo pictórico, oscurece la ilusión espacial por medios que ahora nos son

familiares. Por ejemplo, la rama baja del árbol central, que se extiende hacia el valle, no aparece tanto «delante» o detrás cuanto integrada en el valle. En la medida en que las pinceladas que definen los campos se superponen a las que conforman esta rama, se tiene la impresión, como en Nature morte avec amour en plâtre, de que el «primer plano» y el «fondo» (o el plano medio) ocupan el mismo lugar. Incluso los arbustos del «primer plano», con la extremidad de la rama, pueden confundirse con la masa vegetal del valle, en tanto qeu forman parte del «plano posterior».

La señal manifiesta de la resistencia de Cézanne a la literalidad de sus pinceladas –su gusto por las marcas catacréticas y su posterior retorno a las marcas metafóricas (que en pintura son normativas)– aparece justamente más allá de esta rama, allí donde el árbol pasa «ante» la línea que forma el rio en el valle. La escala del rio y de su ribera se adecua a la de la rama y la analogía de sus formas implica el riesgo de confundir el rio con una rama. Como si reconociera la posible pérdida de la ilusión visual, Cézanne añade pinceladas azul oscuro en la confluencia del árbol y la rama, en una y otra parte del tronco. Estas pinceladas se oponen a la analogía táctil o de superficie y reafirman la distinción «espacial» entre el árbol del «primer plano» y el rio del «plano posterior», pero esta distinción procede de la vista, no del tacto. Las marcas azul obscuro son tan leves que apenas se aprecian; por eso mismo, en el momento en que se notan, parecen totalmente deliberadas. Alteran la integridad táctil del sistema general de formas y gestos analógicos, como si el ojo hiciera fracasar las inclinaciones naturales de la mano. En términos de descripción visual, los leves trazos azules constituyen una corrección necesaria, pero, en términos de descripción táctil, son anomalías: rompen el ritmo general y tienden a crear un efecto visual que niega su carácter de pincelada[78].

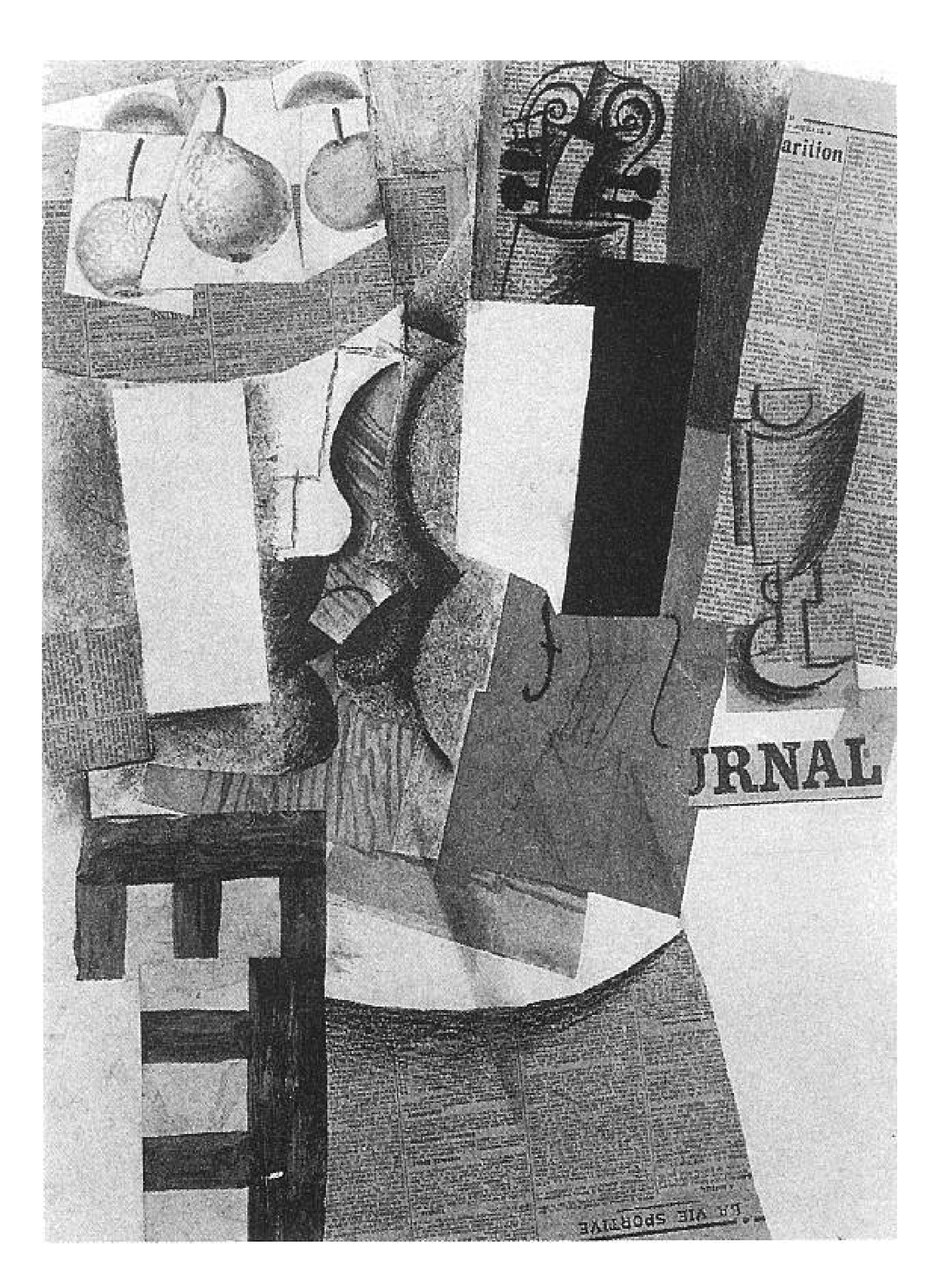
Al concentrarnos sobre las cualidades táctiles podemos establecer –en una perspectiva no convencional– ciertas relaciones históricas. Tradicionalmente se ha considerado a Cézanne como un precursor del cubismo de Picasso (y de Braque), tal como se desarrolla entre 1908 y 1914; ahora bien, este estilo suele describirse como anónimo y colectivo, precisamente en atención a la naturaleza despersonalizada de la pincelada[79]. Si Cézanne resulta ambiguo en lo relativo a la materialidad de sus representaciones, Picasso explota estos efectos haciendo de la pincelada y de sus connotaciones polivalentes un rasgo innevitable de su modo pictórico. No solamente explora el papel del

tacto en la escultura y el ensamblaje, también en las formas radicales de la imagineria bidimensional, tal como el collage. ¿Qué relación existe entre el collage y la pincelada de la pintura cézanniana?

El collage hace intervenir la mano de tal manera que establece un divorcio entre el tacto del artista y sus referencias tradicionales a la vista. En el collage, el tacto deja ocasionalmente su huella bajo la forma de un golpe de pincel o un rasgo lineal, tal como sucede en la pintura modernista; sin embargo, su efecto es nítidamente más pronunciado al recortar, desgarrar, plegar y ensamblar papeles u otros materiales. Estos gestos no han entrado nunca en el discurso del pictoricismo «expresivo»; para un conocedor, parece extraño hablar del estilo de «recortar» de Picasso, y no hay vocabulario alguno que permita analizar el empleo del cuchillo, las tijeras o la regla plana. En tanto que actividades cotidianas, al alcance de todos, estos toques no expresan ni un momento creador personalizado ni la metáfora visual asociada a la maestría artística. Los recortes, los desgarramientos y otras intervenciones, que cualifican a los materiales modificándolos, definen y conservan una materialidad localizada; dicho de otra manera, la naturaleza de un recorte no remite más que a las cualidades del material. Para volver a las figuras de la transparencia y de la opacidad, es necesario que los recortes puedan ser más opacos aún que las espesas aplicaciones de pasta pictórica. Llaman la atención sobre sí mismos, sobre el acto que los ha producido y sobre la condición física del material transformado.

A menudo Picasso ha configurado sus recortes «literales» (marcas y contornos formados por el recortar) de tal manera que la distinción entre ilusión visual y materialidd táctil se convierte en una parte necesaria de cualquier descripción profunda del cuadro. Induce a su espectador a descubrir lo que es metafórico y lo que no. En Violon et compotier (il. 54)[80], un papel pegado de 1913, «cinco» frutas figuran arriba a la izquierda en un frutero; estos fragmentos ilusionistas han sido recortados de cromolitografías que ilustran obras de botánica, combinados después con otros trozos de papel a fin de componer una naturaleza muerta elaborada. Picasso ha dispuesto los cinco trozos de papel de tal manera que tres de ellos (trozos de frutas) parezcan estar «delante» y dos «detrás». Esa es la impresión que inicialmente se tiene, pero cuando se examinan los recortes –según modo de descripción táctil– se percibe que los cinco fragmentos de papel están colocados sobre el soporte sin superponerse unos a otros. Picasso ha dejado

intersticios finos pero muy visibles entre los tres papeles «delanteros», que incitan al espectador a reflexionar sobre la manipulación táctil –la cual no se ha llevado hasta el final–, consistente en alinear fragmentos de material en un borde común. Aún más, se averigua que los dos fragmentos «posteriores» no son sino restos de los que hay delante. De esta manera, el fundamento material de la imagen total realizada por Picasso es menos «sustantivo» de lo que a primera vista podría imaginarse: en este collage se han utilizado tres litografías, no cinco.


arition
URNAL
VIE SPORTIVE

54. Pablo Picasso, Violon et compotier, 1913, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

La representación de Picasso se hace, por tanto, «literal», es decir catacrética, pero sólo a condición de remarcar muy bien la particular materialdiad de este collage. En principio, percibimos dos frutas enteras parcialmente ocultas por otras tres (entre las cuales dos sólo son parcialmente visibles). Es un ejemplo de orden figurativo normativo; en el contexto representacional del frutero, se interpretarán los fragmentos como partes visibles de entidades «reales» más grandes. Hay que recordar a Lionello Venturi y Dos manzanas y media de Cézanne. Sin duda la crítica, pensando que el cuadro de Cézanne había sido «mutilado» una vez acabado, ha ignorado el presupuesto convencional según el cual la parte de un objeto identificable cortado por el borde del cuadro continua existiendo (simplemente, se oculta a la vista). El espectador sólo tiene ante sus ojos la mitad de una manzana de Cézanne. El collage de Picasso crea condiciones análogas de ambigüedad interpretativa, pero este factor se contempla en el marco de la elaboración de la obra.

Por lo que se refiere a este collage, también parece que las imágenes fragmentarias de las frutas están estrechamente asociadas a su soporte en papel. Lo que finalmente se contempla son ilustraciones extraídas de una página impresa. Cuando Picasso recorta su papel, recorta simultáneamente la imagen de la fruta. Se constata que el soporte material de cada fragmento de fruta no se extiende más allá de lo que es perceptible en la superficie de la imagen, a despecho de una configuración que inicialmente proporciona la impresión (falsa) de superposición y no de yuxtaposición. Por todas estas razones, es fácil concluir que los dos fragmentos «posteriores» son «literalmente» dos fragmentos: pueden parecer fragmentarios por la metáfora pictórica, pero un exámen atento revela que esa es su realidad. Aún más, al reconocer sus límites físicos reales, perdemos el hilo de la metáfora visual que nos permite verlos como colocados «tras» los otros. Todo sucede como si Picasso hubiera mutilado esta metáfora pictórica a la vez que sus futas y sus trozos de papel. Cortada de su soporte «literal», la metáfora se vuelve «falsa»; se convierte en un ejemplo de catacrésis. Materialmente, los

trozos de fruta pueden ser fragmentos recortados de alguna cosa más grande; pero visualmente no aparecen sino como fragmentos en el seno de un orden panorámico.

De otra manera, el espectador de Violon et compotier se encuentra ante la misma dificultad de lectura que ante Nature morte avec amour en plâtre: la diferencia visual entre «delante» y «detrás» no es nítida. El collage de Picasso no crea una escena coherente; supone rasgos de ilusión pero no responde a ningún orden ilusionista unificado. El artista ha seleccionado aquellos trozos de material que ofrecen aquellos rasgos de los objetos que facilitan la representación visual convencional (contornos reconocibles, color, textura), es decir, presentando una imagen visual ilusionista. Ha dispuesto estos materiales de tal forma que desplacen cualquier sentimiento implícito o residual de «delante» y «detrás» hacia la materialidad de la superficie del soporte, lo que permite deslizamientos hacia arriba y hacia abajo, hacia la izquierda y la derecha. En el interior de este orden táctil, un objeto «posterior» está constituido exactamente de la misma forma que uno «anterior» por la yuxtaposición de dos trozos de papel sobre una superficie.

La mano adquiere la costumbre de moverse de un lado a otro o de arriba abajo por su experiencia en las superficies, accesibles a un tacto superficial pero resistentes a cualquier penetración[81]. Actos tales como lanzar una ojeada o mirar profundamente parecen indicar que los modos visuales y táctiles son antitéticos. Metafóricamente, la mirada puede sondear la profundidad de un cuadro (desde el punto de vista de su ilusión pictórica externa y de su contenido expresivo interior), mientras que el tacto se limita a la superficie tangible. Pero, desde el instante en que se abandonan las metáforas visuales y el lenguaje de la expresión subjetiva, se hace muy claro que el espacio de una superficie pintada no constituye ni un panorama infinito ni un camino hacia la interioridad; no se extiende más allá del brazo, quedando siempre a mano y limitado por los componentes físicos del artista, que también son los nuestros.

Recordemos las opiniones de los primeros admiradores de Cézanne: «Le era suficiente una pincelada de color sobre una tela para suscitar nuestro interés» (Renoir); a pesar de su inacabamiento, su «obras están firmadas, marcadas por una firma» (Geffroy)[82]. Este tipo de juicios muestra que los cuadros del pintor son individualizados y expresivos. Según algunos comentarios,

parecería que la pincelada de Cézanne podría confundirse con cualquier marca ordinaria; sin embargo, es la firma de una visión personal que se centra en sí mismo. Ante el arte más táctil de los collages de Picasso nos sentimos inclinados a transformar el tacto en visión. Su pincelada implica una dispersión de interés y de energía, y un sentido de la fragmentación aún más desarrollado que el de los cuadros de Cézanne. La crítica tradicional del arte cézanniano, con su extraña mezcla de metáforas sobre el tacto y la visión, muestra que los lienzos de Cézanne nunca han podido ser reducidos a una interpretación visual simple. Si su arte se parece al cubismo de Picasso, ello no sucede, tal como lo quiere la metáfora familiar, porque se vean los objetos en múltiples perspectivas, sino porque la perspectiva general de las obras de ambos pintores remiten al orden de lo táctil y de lo tangible.

La resistencia de Cézanne

«Un cuadro es el trazo explícito de cierta relación con el mundo –escribe Merleau-Ponty–; cuando se percibe un cuadro, se percibe también cierto tipo de civilización»[83]. Añadiremos que tipos opuestos de civilización pueden coexistir no solamente en una misma representación, también, con sus ideologías conflictivas, en una misma sociedad, contribuyendo de esta manera a producir un sujeto único conflictivo: el espectador que consume imágenes. La percepción de un tipo de civilización por parte del intérprete, de la alegoría política o de la formación ideológica de un cuadro no está predeterminada por el aspecto objetivo de la obra, que debe ser multiforme (es decir, que cambiará en función de la constitución momentánea del observador así como de las condiciones y motivaciones de la observación). La interpretación interviene cuando el espectador «entra en contacto» con la obra según un modo discursivo que define prioridades y delimita ciertas conclusiones. El espectador –en tanto que «sujeto» para la obra y su intérprete– o ha sido conducido (¿psicológica, ideológicamentre?) pasivamente a habitar un modo particular de discurso, o ha sido inducido activamente a adoptar uno.

En mi argumentación he supuesto que cada período histórico dispone de ciertas opciones (o, al menos, ilusiones de opciones) relativas a los discursos interpretativos. He evocado la tensión sobredeterminada ligada a este estado

de ambigüedad. Al contemplar los cuadros de Cézanne, aparece cada vez que las metáforas de la vista dan la impresión de que se reducen a afirmaciones catacréticas de la realidad táctil. A través de la tradición de los comentarios críticos, surge también en las numerosas figuraciones conflictivas de la visión y del tacto. En fin, se crea una tensión entre el modo dominante de análisis descriptivo, fundado sobre la vista, y un discurso del tacto inspirado por la materialidad marcada de los cuadros de Cézanne. He dado a entender que la elección de una descripción de tipo táctil permite evitar muchos de los conflictos y contradicciones que caracterizan a la tradición de los comentaristas de Cézanne, pero puede suponerse que también el modo táctil da lugar a sus propios conflictos y resistencias.

Bajo el punto de vista del tacto, los cuadros de Cézanne están a mano, tal como lo está una persona en una conversación íntima. Hablan al intérprete como a un colaborador y a un igual, como si el espectador y la obra poseyeran materiales complementarios. Se crea tácitamente una afinidad natural. Son suficientes un brazo y una mano para identificarse con la visión del artista; no es preciso buscar una posición idealizada, en tanto que existe, a partir de la cual una representación dada puede desplegarse bajo la forma de un panorama único y coherente.

No hay nada fundamentalmente singular en el gesto y la pincelada de Cézanne, incluso si las representaciones visuales se apartan de los modelos canónicos (una gran parte de la tradición crítica examina estas imágenes como si fueran una demostración de tal apartarse). Todo el mundo puede reaccionar a las relaciones táctiles –relaciones de contigüidad– que se establecen en los cuadros y a los trazos de sus movimientos sobre la superficie. Si nos ponemos en la posición del tacto, la pincelada del artista es accesible a todos, en una suerte de anonimato (a pesar de lo que el conocedor «visual» puede detectar, ninguna marca carece de autor). Curiosamente, cuando se percibe el resultado de una acción, la marca de Cézanne pierde la especificidad asociada al autor del toque artístico, mientras que la forma visual de su marca personal sí conserva su especificidad. Para comprender bien todo es suficiente con pensar que la marca de Cézanne difiere, desde el punto de vista icónico, de la que es propia de un pintor de técnica y habilidad convencionales. Por tanto, desde el punto de vista del «index», nada de esto parece particularmente difícil; no

remite a ningún talento oculto, a ninguna rara competencia o a algún refinamiento psicológico, carece de «distinción».

Concluimos que la elección del modo de descripción –visual o táctil– determina cual es el sentido habilitado para representar las generalidades susceptibles de ser compartidas por todos los intérpretes. En el modo de descripción visual, la vista da acceso a lo que el pintor comunica; nos identificamos con lo que el artista ha visto y con la manera en que lo mira, incluso cuando la pincelada que «realiza» esta visión parece singular. Por el contrario, en un modo de descripción táctil, la pincelada –el tacto en un sentido particular– adquiere el poder generalizador de la visión; nos identificamos con el tacto del pintor como si nuestra mano pudiera asimilarse a la suya. Las connotaciones opuestas de vista y tacto pueden invertirse cada vez que cambiamos de discurso sensorial.

Mirando un cuadro de Cézanne, ignoro si, para el artista, las cosas se parecen al modo en que las representa, pero sé que así pueden verse, o comprenderse, sus superficies, en una modalidad que pertenece al orden del tacto. Las telas no suscitan esta descripción táctil sólo por sus marcas físicas, también porque crean un sistema visual que transforma las categorías habituales del orden pictórico. Los cuadros no nos parecen bastante «normales» porque no podemos aplicarles una descripción convencional. Desvían nuestra atención de las metáforas visuales ligadas al estilo expresivo individual, al «punto de vista» y la maestría artística. En consecuencia, la pincelada de Cézanne remite la vista a la experiencia primordial del contacto físico inmediato, incluso en una época que precede a la distancia del cuerpo respecto a los objetos –época en la que no era necesario disponer de un lenguaje o de un orden simbólico para negociar una realidad construida[84].

Sin embargo, es posible que no detectemos esta «significación» en el arte de Cézanne sino porque contemplamos sus imágenes en el contexto de una tradición de la pintura y de la crítica que tiende a privilegiar el modo visual. Los descubrimientos de nuestra conciencia son comparativos, analógicos, diacríticos. Conocemos la diferencia entre tocar alguna cosa y mirar la pincelada de un pintor, esta distinción se conceptualiza más fácilmente que aquella otra que opone realidad visual a ilusión visual. Reconocemos que la materialiad de Cézanne sólo puede estar «presente» en su arte si nos comprometemos y comprometemos nuestras manos. Experiencia inaccesible

para la simple visión. En una pintura que no se toca, no se puede «captar» la materialidad; solamente su representación. Como visiones, las representaciones no se han adaptado a la proximidad del tacto.

Esta es la razón por la que, a despecho de su implícita alegoría política de colaboración, reciprocidad y relación social, la pintura de Cézanne mantiene a su público a distancia. La condición particular de la distanciación pictórica cézanniana –sus tensiones y su cualidad pasiva- agresiva (se recordará el comentario de Benjamin, incluso el de Geffroy)– induce a una inseguridad interpretativa y a la resistencia a toda doctrina crítica. Coloca al espectador en una situación de incomodidad ante las explicaciones que se nutren de alegorías políticas y ante los modos en los que las representaciones artísticas pueden relacionarse con ideologías y formas de vida. La «literalidad» del arte de Cézanne desconcierta al intérprete que desea aplicar modos de comprensión alegóricos y analógicos. Su arte crea una distancia, resistiendo al acto distanciador de la intepretación.

Los cuadros de Cézanne pueden continuar suscitando reacciones porque expresan un discurso sensorial que no corresponde –y se presta mal– a los modos habituales de evaluación crítica. Esta confusión, al igual que nuestra incapacidad para dominar el arte del pintor, nos produce cierta satisfacción; nada prueba, sin embargo que sea esa la intención del artista. Puede suponerse perfectamente que los cuadros de Cézanne –que han permanecido coherentes en su extrañeza técnica durante decenios– parezcan tan naturales a este pintor como los hábitos de su mano. En este caso, el fundamento de la evaluación de Cézanne sería su tacto, por oposición a su visualización. Incluso obras tan complejas y conscientes como Nature morte avec amour en plâtre dejarían de ser metáforas descifrables y se convertirían en catacrésis, es decir, desviaciones que deben ser comprendidas literalmente.

Contemplando a Cézanne como a un pintor que interacciona con las superficies pintadas en lugar de ver a través de ellas, lo convertimos en la figura emblemática de la resistencia a un orden social e intelectual al que nunca podemos oponernos activa y conscientemente. Que sea esta la «verdad» de su personalidad y de sus ideas políticas, es algo que sus cuadros y alegorías no pueden aclararnos, porque es imposible concluir que los gestos del artista estén ligados a otros actos sociales. Por tanto, las obras de Cézanne continuarán expresando posiciones sensoriales y sociales, al menos

para el intérprete que debe –o desea– tomar partido. Efectivamente, no todos los espectadores se dejan tocar.

Traducción de Mariano Pozas

Notas al pie

[1] Ver L. Venturi, Cézanne, son art, son oeuvre, 2 vols. (París, 1936), vol. I, p. 110 (cat. n.º 202). Venturi pensaba que la tela había sido recortada; la «media» correspondería a una manzana inicialmente entera. Por el contrario, el propietario de la obra, Albert C. Barnes, la titula Three Apples ; ver Albert C. Barnes y Violette de Mazia, The Art of Cézanne (Merion, Pa., 1939), p. 329. El cuadro tiene también una zona no pintada en la parte superior izquierda (que sin embargo ha sido preparada); la inexistencia de un «blanco» equivalente a la derecha tendería a confirmar que ha sido recortado.

[2] El posible conflicto entre ambos puntos de vista se percibe con claridad en Lessing, cuando afirma que la mayoría de los pintores antiguos «no representaban nada que no fuera bello» y que algunos de ellos sólo daban pruebas de una «destreza manual, en modo alguno ennoblecida por la belleza del motivo»; G. E. Lessing, Laocoonte (1766), Madrid, Tecnos, 19

[3] Parecerá que el término «clásico» se utiliza aquí según su acepción modernista y favorable a los modernistas; este uso no es necesariamente conforme con el que se infiere del estudio histórico de documentos «premodernos». Sobre clasicismo y modernismo, Richard Shiff, «On Criticism Handling History», History of the Human Sciences, 2 (febrero, 1989), pp. 65-87. Por lo general, los críticos modernistas conciben al artista como un sujeto expresivo, «formado» ya por un cierto número de fuerzas –histórias, genéticas, sociales, ideológicas, etc.–, alguna de las cuales sólo pueden tener un efecto temporal. Una imagen artística revela «formación» del sujeto autor en un momento dado; no contribuye a su constitución o a su transformación. (También esta segunda posibilidad es «modernista», si bien menos habitual que la primera; será pertinente para nuestro análisis de «Otra pincelada», más adelante.) En la perspectriva de la producción artística modernista, el sujeto autor es independiente, incluso cuando sólo da la impresión de que expresa la ideología dominante, cada sujeto posee una manera exclusiva de expresarse. Sobre la tradición crítica que considera el arte de Cézanne simultáneamente clásico y modernista, ver caps. 9, 10y 15.

[4] «Plano» es el análogo abstracto, geométrico, de la superficie material y, por tanto, término apropiado para designar la superficie de un cuadro que no posea propiedades visuales o táctiles intrínsecas. Ver James J. Gibson, The Ecological Approach to Visual Perception (Boston, 1979), p. 33: «Los planos carecen de color, las superficies están coloreadas. Los planos son fantasmas transparentes, las superficies son por lo general opacas y sustantivas. La intersección de dos planos, es decir una línea, no es lo mismo que la unión de dos superficies planas, es decir un ángulo o una esquina».

[5] Esta nota vale no solamente para la pintura, también para otras formas de significación: «La vista y el tacto, ligados por el acto de la manipular un objeto, definen la metáfora fundamental del "conocimiento"» (D. O. Edge, «Technological «etaphor», D. O. Edge y J. N. Wolfe, Meaning and Control: Essays in Social Aspects of Science and Technology, Londres, 1973, p. 44.

[6] Ver John Rewald, Cézanne, Geffroy et Gasquet, seguido de Souvenir sur Cézanne, de Louis Aurenche y cartas inéditas, París, 1959, p. 17.

[7] Sobre la compra de Vollard, ver Merete Bodelsen, «Early Impressionnist Sales 1874- 94 in the light of some unpublished», Burlington Magazine, 110 (junio, 1968), p. 346.

[8] Ambroise Vollard, Paul Cézanne, París, Gallerie A. Vollard, 1914, p. 53. Como ejemplos del tipo de cuadros a los que hace alusión Vollard, ver Venturi, Cézanne, cat. n.º 202, 508. El n.º 202, Dos manzanas y media, no mide más que 16,5 x 10 cm. El n.º 508, Algunas manzanas, parece dos estudios separados de conjuntos de manzanas en un mismo fragmento de lienzo. Algunos detalles del relato de Vollarsd sobre el proceder de Tanguy posiblemente han sido recogidos por Théodore Duret, Histoire des peintres impressionnistes, París, 1906, p. 188.

[9] Sobre la cuestión de la originalidad en relación a las partes y al todo, ver R. Shiff, «The Original, the Imitation, the Copy and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century», Yale French Studies, 66 (1984), pp. 27-54.

[10] Esto no significa que la anécdota de Vollard no sea plausible. Muchas telas de Cézanne parecen estudios pintados sobre fragmentos de las que

inicialemnte eran grandes composiciones (cfr. Venturi, n.º 353, L'Assiette bleu). Según todos los testimonios, el pintor se preocupaba muy poco de lo que les sucedía a sus obras. Incluso es posible que algunos cuadros con figuras framentarias hayan sido tratados así por el propio Cézanne. John Rewald describe una tela que contine frutas enteras pero sólo la mitad de un plato, «que formaba parte de una naturaleza muerta más grande, de la que el artista sólo ha recuperado ese detalle, el único que consideraba satisfactorio» [«Some Entries for a New Catalogue Raisonné of Cézanne's Paintings», Gazette des beaux-arts, 86 (noviembre, 1975), p. 168].

[11] Auguste Renoir, citado por Georges Rivière, Cézanne, le peinte solitaire, París, Fleury, 1936, p. 19; Jasper Johns, citado por Garce Glueck, «The 20th-Century Artists Most Admired by Other Artists», Art News, 76 (noviembre 1977), p. 87. Johns aludía a la Bañista de Cézanne conservada en el Museum of Modern Art de New York. Su afirmación es críptica, pero pienso, como Meyer Schapiro (ver más adelante), que quiere decir que la pincelada cézanniana capta el objeto de tal manera que la pintura, poseyendo su materialidad propia, transmite las propiedades táctiles del objeto.

[12] No son estas nociones corrientes que se encuentren en todas las épocas y diciplinas. En filosofía, se recordará con Merleau-Ponty (que se oponía a la rigidez de tales distinciones): «En la experiencia visual, que lleva la objetivación más allá de la experiencia táctil, no podemos envanecernos de constituir el mundo, porque nos ofrece un espectáculo que se despliega a distancia ante nosotros, dándonos la ilusión de que estamos en todas partes sin situarnos en ninguna. Pero la experiencia táctil se adhiere a nuestro cuerpo», Phénoménologie de la perception, 1945, p. 365 [trad. cast.: Fenomenología de la percepción, México, FCE, 1957].

[13] Harold Rosenberg, «The Concepto of Action in Painting», Artworks and Packages, Chicago, 1969, p. 207.

[14] Aunque la cuestión sea controvertida, los psicólogos de la percepción suelen distinguir, en el plano terminológico, entre el toque activo y el toque pasivo, calificado el primero en algunas ocasionesde «háptico» (tactual o haptic para los anglosajones) y el segundo de «táctil», término más general y familiar (cf William Schiff y Emerson Foulke (eds.), Tactual Perception: A

Sourcebook, Cambridge, 1982, p. XI). En estas páginas me limitaré en todos los casos al término «táctil».

[15] En lo relativo a la importancia del autor en la práctica modernista, Pierre Bourdieu evoca «la ideología profesional del “creador’” no creado [el productor natural de la marca auténtica] que se desarrolla en el siglo XIX» («The Historical Genesis of a Pure aesthetic», Journal of Aesthetics and Art Criticism, 46 [número suplementario especial, 1987], p. 204).

[16] G. Geffroy, «Paul Cézanne»[1900], La Vie artistique, 8 vols., París, 1892-1903, vol. VI, p. 215.

[17] G. Geffroy, «Salon de 1901» [1903], La Vie artistique, cit., VIII, p. 376. La argumentación de Geffroy está conforme con los sentimientos panteistas que expresa en otras ocasioens; ver, por ejemplo, «Le Symbolisme» [1892], La Vie artistique, cit., II, p. 388.

[18] Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952), The Tradition of the New New York, 1965, 3.ª ed., p. 26.

[19] Meyer Schapiro, Paul Cézanne [1952], New York, 1962, pp. 9-10. El lugar que ocupa Cézanne en la historia tiene algo de irónico; en su época, muchos críticos han señalado que la torpeza del pintor, testimonio de su lucha por captar la realidad del objeto, era imitada por otros artistas que también realizaban «abstraccioens» que no remitían a objeto alguno. El comentario de Maurice Denis es, a este respecto, expresivo: «La aventura de Cézanne es la de haber sido esclavo de la naturaleza y del modelo [al punto de hacer posar a M. Vollard durante ciento quince sesiones para terminar su retrato, o bien poniéndose muchas horas diarias ante el motivo, paisaje o naturaleza muerta, aplicado siempre en la misma búsqueda de la perfección, del trabajo acabado] –y al mismo tiempo haber permitido todas las audacias, todas las abstracciones, todas las neglicencias, todos los sistemas, ¡y haber originado generaciones de improvisadores que tienen la superstición de lo inacabado!» («L’Aventure posthume de Cézanne», Prométhée. L’Amour de l’art, nueva serie, XX, n.º 6, julio, 1939, p. 196).

[20] M. Schapiro, «The Liberating Quality of Avantgarde Art», Art News, 56 (verano, 1957), p. 38.

[21] M. Schapiro, Cézanne, cit., p. 29.

[22] No se plantea el problema de que Cézanne escoja entre ciertos objetos o géneros, sino el hecho de que en sus cuadros aparecen objetos presentados de una forma singular. En lo relativo a la elección de una naturaleza muerta, Schapiro pretende que los objetos, «puesto que están libremente disponibles en la realidad [...], corresponden a una cierta idea de la libertad artística» («The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-life» [1968], en Modern Art, 19th and 20th Centuries, New York, 1978, pp. 20-21 [trad. cast.: El arte moderno, Madrid, Alianza, 1988]. Para legitimar su análisis, Schapiro se apoya sobre el valor de la espontaneidad en un pintor que dispone los objetos libre, arbitrariamente, de forma expresiva.

[23] M. Schapiro, Cézanne, cit., p. 10. La referencia de Schapiro remite a una larga historia de observaciones y de debates sobre las relaciones entre los sentidos; esta problemática está asociada actualmente al pensamiento de los siglos XVII y XVIII (ver Michael J. Morgan, Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception, Cambridge, 1977). No deseo profundizar en los orígenes históricos de estas cuestiones, sino examinar aquellos puntos en los que se cruzan con la práctica pictórica de Cézanne y su recepción crítica. Así pues, por lo general solo citaré a los autores interesados en Cézanne. Entre los coetáneos del pintor que se han ocupado de la visión y del tacto, hay que destacar a Hippolyte Taine, De l'intelligence [1870], 2 vols., París, 1888, en particular vol. I, pp. 191-202, 215-230, y vol. II, pp. 125-196, y Charles Dunan, «L'Espace visuel et l'espace tactile», Revue philosophique de la France et de l'étranger, 25 (1888), pp. 134-169, 354-386. 591-619. Como muchos otros autores, Taine (vol. II, pp. 155-157) atiende a las consecuencias de la experiencia previa del tacto en los ciegos que ven por primera vez; para ellos, todos los objetos visibles parece quetocan al ojo, como si éste no pudiera funcionar más que por analogía con la mano. En lo relativo al pensamiento alemán sobre el tacto y la visión, ver Margaret Olin, «Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art», Critical Inquiry, 16 (otoño, 1989), pp. 144-172. Sobre la ceguera en relación con Cézanne, ver las ideas, posiblemente apócrifas, narradas por Vollard, Cézanne, cit., pp. 56-57.

[24] Henri Ghéon, por ejemplo, estima que la pintura de Cézanne propone un orden formal puro, conservando sin embargo el sentido del objeto

representado: «su solidez, su volúmen, su profunda verdad» («À propos des Indépendants», Nouvelle Revue français, 1 [mayo, 1909], pp. 391-392). Adrian Stokes establece una relación entre la organización de zonas coloreadas fragmentadas en Cézanne y lo que se llama un modo de pintura «escultórica», evocando la aptitud de los maestros del Renacimiento para revelar la naturaleza interior de un objeto; tal organización también crea una integración absoluta de la superficie pintada (conjuntamente con una extrema redondez [Cézanne] insiste en una cierta planitud»; de «Colour and Form» [1937], The Critical Writings of Adrian Stokes, ed. de Lawrence Gowing, 3 vols., Londres, 1978, II, pp. 35-36. Clement Greenberg invierte el punto de vista habitual: «Cézanne ofrece "solidez" es así, pero es tan bidimensional y literal como representacional» («Cézanne» [1951], Art and Culture, Bolston, 1961, p. 54); calificaba como «sólida» la construcción formal de los cuadros. A propósito del problema de la materialidad pictórica, los historiadores del arte se refieren en ocasiones a Bernard Berenson, que habla de la aptitud de un artista para «vivir» la forma de un objeto. A lo largo de toda su carrera (que comenzó en los años 1890), Berenson se refirió a la percepción de los «valores táctiles». En Schapiro, el sentimiento de «solidez» posee este mismo sentido, lo que no es el caso de Greenberg o de Stokes. Según Berenson, «los valores táctiles aparecen en la representración de objetos sólidos cuando estos nos son presentados [...] de una forma que incita a la imaginación a sentir su volumen, sopesar su peso, verificar su resistencia potencial, franquear la distancia que los separa de nosotros y que nos anima, siempre imaginariamente, a aproximarnos a ellos, cogerlos, rodearlos». Para Berenson, Cézanne figura entre los pintores que representan «valores táctiles» (Aesthetics and History [1948], Garden City, N. Y., 1954, pp. 69-71, 73).

[25] Sobre este problema, Richard Shiff, «Performing an Appearance: On the Surface of Abstract Expressionism», Abstract Expressionism: The Critical Developments, ed. de Michael Auping, New York, 1987, pp. 94-123.

[26] G. Geffroy, «Paul Cézanne» [1894], La Vie artistique, cit., III, p. 259. El mismo Schapiro alude a este efecto: «Existe poca diferencia entre las texturas de los objetos próximos y lejanos, como si todos se encontraran a la misma distancia», Cézanne, cit., p. 19.

[27] Ver Wayne V. Andersen, «Cézanne, Tanguy, Chocquet», Art Bulletin, 49 (junio, 1967), p. 138 y n.º 18.

[28] Se encontrará un exámen detallado de la técnica de Cézanne (en la perspectiva del proyecto decimonónico de representar la originalidad) en el cap. 8. La repetición insistente de la estructura de marcas distingue la técnica de Cézanne de la de sus predecesores, conocidos por acentuar la visualidad de la superficie pintada (Frans Hals en el siglo XVII, Gustave Courbet en el XIX). Sin embargo, la cuestión de saber en que momento una estructura de superficie interfiere con la representación, se ha planteado siempre en atención a un período histórico. A lo largo del siglo XIX, los críticos del arte francés han reprochado a los pintores que aplicaban una pincelada uniforme que acentuaba en exceso la similitud entre sujetos y objetos, eliminado de esta manera la belleza de la diversidad; ver, por ejemplo, Gustave Planche, Salon de 1831 (París, 1831, p. 68). Esta uniformidad de la superficie puede responder a cuatro postulados diferentes: 1. el artista afirma, como un científico o un filósofo (Planche cita a Leibniz) que todas las cosas materiales participan de una misma esencia; 2. todas las cosas se parecen simplemente porque la visión real las constituye así (una iconicidad natural, universalizadora); 3. todas las cosas son semejantes porque la técnica las hace así (una iconicidad convencional); 4. todas las cosas son semejantes en tanto que han sido transformadaas por la visión y la pincelada de un artista particular (una firma individualizadora). Esta última posibilidad, ligada a la noción de originalidad de la expresión, es la que ante todo tiene importancia para los pintores impresionistas y sus críticos, pero las tres restantes nunca han sido ignoradas por completo.

[29] Muchos especialistas han comentado este aspecto de las obras de Cézanne, que aparecen en muchos cuadros que contienen otros cuadros. En la descripción de una obra semejante a Verre du vin avec pommes, Schapiro identifica (equivocadamente, a mi parecer) el motivo del papel pintado como «la sombra de una sombra, un eco del arte de Cézanne» (Cézanne, cit., p. 54). Sobre el abanico de obras que ponen en juego tensiones pictóricas análogas, ver Robert William Ratcliffe, «Cézanne's Working Methods and Their Theoretical Background», tesis no publicada, Courtauld Institute of Art, Universidad de Londres, , 1961, pp. 50-52, 400-402, y Theodore Reff, «The Pictures within Cézanne's Pictures», Arts, 53 (junio, 1979), pp. 90-104.

[30] Roger Fry, «Acquisition by the National Gallery at Helsingfors», Burlington Magazine, 18 (febrero, 1911), p. 293; Roger Fry, Cézanne: A Study of His Development [1927], Chicago, 1989. pp. 77-78.

[31] La analogía (comparación por relación a alguna propiedad) puede considerarse como una forma de metáfora (cfr. Aristóteles, Poética, 1457b, 15-30), pero la metáfora carece habitualmente de estra reciprocidad que se atribuye a la analogía pictórica.

[32] Si, tal como sostienen algunos especialistas, la figura en cuclillas de Cézanne deriva de un dibujo realizado por el artista en el Louvre a partir de una escultura antigua (la Venus de Viena), su extraña forma podría explicarse por el hecho de que la fuente carece de cabeza. Sin embargo, la mano del pintor era muy libre de reaccionar ante lo que ya se encontraba en el lienzo, es decir, las bañistas próximas. Sobre la fuente, ver Alfred Neumeyer, Paul Cézanne; Die Badenden, Stutgart, 1959, p. 16.

[33] Se recordarán las ideas recogids por el hijo del artista y publicadas por Léo Larguier, Le Dimanche avec Paul Cézanne, París, 1925, p. 135. En vida de Cézanne, la linealidad se asociaba habitualmente a un sentido táctil de los objetos y a una aplicación primitiva de la vista. Paul Laforgue pretende que el hombre ha tenido recursos en el ámbito de la detección táctil antes de desarrollar su comprensión del color, de tal suerte que el sentido de la forma ha pasado «de los dedos al ojo» («L'Impressionnisme» [1883], Jules Laforgue: textes de critique d'art, ed. de Mireille Dottin, Lille, n.d., 1987. p. 169.

[34] El modelado puede crearse mediante gradaciones de una misma tinta (negro o gris, rojo o rosa) o por una secuencia de tintas mezcladas con tintas claras (del azul al amarillo, pasando por el verde y el amarillo verdoso). El modelado es un procedimiento tan conocido y tan delicado que los críticos persisten en «descubrir» formas nuevas, incluso cuando Cézanne ha recurrido a su antítesis, secuencias repetitivas de colores muy contrastados (por ejemplo, verde, naranja y violeta). Escogiendo cierto término de comparación, el intérprete puede convertir las diferencias en semejanzas, como si no importara que variación de tinta puede convertirse en modelado; el no modelado no exisitiría, entonces, más que en el caso extremo de una tinta única aplicada de forma uniforme. Cuando, en 1864, el crítico e

historiador Ernest Chesneau constata que los pintores eliminan las gradacionestonales sutiles a fin de crear un efecto de inmediatez, se pregunta si algún pintor no terminará por presentar un «paisaje» que se reduzca a una franja gris o azul o incluso a una franja verde (L'Art et les artistes moderns en France et en Angleterre, París, 1864, p. 195). Dada la complejidad del contexto histórico y discursivo, el intérprete es perfectamente libre de decidir si las transiciones cromáticas relativamente abruptas de Cézanne deben ser consideras como: 1. un tipo de modelado (eventualmente reducido para «captar el instante»); 2. la esencia de una estructura; o, 3. una afirmación de la independencia de la pintura en relación al modelado y otros procedimientos ilusionistas.

[35] Ver R. Shiff, «On Criticism Handling History», cit., en especial pp. 83-84, n.º 2.

[36] Conviene recordar qeu el estilo de Cézanne igualmente ha simbolizado (de forma general), en vida del pintor, la inmediatez de la visión ingenua, directa. El carácter fragmentario de la superficie pictórica nutría esta interpretación en la medida en la que lo inacabado se asociaba a la espontaneidad. Ver, en especial, cap. 8.

[37] Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin [1867], París, 1880, p. 574.

[38] Posiblemente no es ésta la única forma de describir las superficies de Cézanne. En el cap. 15 se encontrará otro análisis basado sobre la «ausencia de profundidad atmosférica».

[39] Ver Roland Barthes, «The Reality Effect» [1968], The Rustle of Language, trad. de Richard Howard, New York, 1986, pp. 141-148; «The Photographic Message» [1961], Image - Music - Text, ed. y trad. de Stephen Heath, New York, 1977, pp. 15-31.

[40] Las fotografías pueden construirse naturalmente en términos de analogía pictórica; en este caso, suele considerárselas «artísticas». Ver el análisis de New York City [1965] de Friedlander, en R. Shiff, «Performing and Appearance», cit., pp. 99-100.

[41] H. Matisse, cit. en Gaston Diehl, «Avec Matisse le classique», Comoedia, 3 año, 102, 12 de junio de 1943, p. 1.

[42] G. Geffroy, «Paul Cézanne» [1894], La Vie artistique, cit., vol. III, p. 257.

[43] En este sentido, la catacrésis podría ser la figura retórica apropiada a la obra; ver nota 50. En lo relativo a la «solidez», nota 24.

[44] J. Gasquet, Cézanne [1921], París, 1926, pp. 136, 196.

[45] Las características gestuales e incluso los rasgos estéticos pueden atribuirse ya sea a la presencia, ya a la ausencia de intención consciente. Los especialistas modernos parten a menudo del principio de que las marcas más características de un artista son las menos controladas. Pero el conocimiento de esta teoría incitaría al artista a controlar los aspectos más ínfimos de su técnica.

[46] M. Schapiro, Cézanne, cit., p. 10.

[47] M. Schapiro, ibíd. p. 20. Este tipo de reflexión es frecuente; ver Jean Helion, «Seurat as Predecessor», Burlington Magazine, 69 (julio, 1936), p. 10. «En Cézanne, cada pincelada está asociada con una mirada precisa sobre un punto preciso del modelo». La expresión cotidiana «echar una ojeada» proporciona metafóricamente a la vista el carácter exploratorio, fragmentado y personal del tacto; ver Shiff, «Performing an Appearance», cit., p. 104.

[48] D. S. MacColl, Nineteenth Century Art, Glasgow, 1902, p. 68.

[49] En Alfred Johannot se puede leer una afirmación romántica típica, relacionando la organización pictórica idiosincrásica con las nociones de temperamente y desarrollo personal, «Du point de vue dans la critique», L’Artiste, 1 (1831), pp. 213-219.

[50] Un ejemplo tradicional de catacrésis es «brazo» de sillón, que ha perdido todo su sentido imaginativo y no funciona como metáfora. Sobre la catacrésis, ver Pierre Fontanier, Les Figures du discours [1821-1830], París, 1977, pp. 213-219.

[51] Pero también Jacques Lacan, que comenta los textos pertinentes de Maurice Merleau-Ponty en Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychoanalyse, texto editado por Jacques-Alain Miller, París, 1937, pp. 65-109. Lacan se pregunta en qué medida el hecho de ver un objeto a distancia implica que se esté afectado, es decir, «tocado» por él con la consecuencia de que adoptamos el estatuto de la cosa vista y representada en el lenguaje. Otra consecuencia del análisis de Lacan es que el cuerpo se transforma más en un signo que en una cosa, mientraas que en Merleau-Ponty conserva su materialidad física.

[52] M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, cit., p. 109; ver también la página 364: «Cuando una de mis manos toca a la otra, la mano móvil posee la condición de sujeto, la otra de objeto». James J. Gibson propone un análisis muy similar: «Es como si el mismo suceso estimulante tuviese dos polos de experiencia posible, objetivo uno, subjetivo el otro» (The Sens Considered as Perceptual Systems, Boston, 1966, p. 99). Sobre esta cuestión, Merleau-Ponty y Gibson reconocen su deuda hacia el psicólogo de la percepción David Katz, que describe el sentido del tacto, por oposición a la vista, como «bipolar» y distingue grados de bipolarización según las partes del cuerpo (Der Aufbau der Tastwelt, Leipzig, 1925, pp. 19-20).

[53] M. Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible suivi de notes de travail, París, Gallimard, 1964, pp. 308-309 [trad. cast.: Lo visible y lo invisibl, Barcelona, Seix Barral, 1966].

[54] M. Merleau-Ponty, L'OEil et l'Esprit, París, 1964 [trad. cast.: El ojo y el espíritu,].

[55] M. Merleau-Ponty, «La Doute de Cézanne» [1945], Sens et non-sens, París, Nagel, 1966 [trad. cast.: Sentido y sinsentido, Barcelona, Península, 1977].

[56] Gasquet, poeta de Aix, que se reunía a menudo con Cézanne a finales de los años 1890, ha jugado un gran papel en la interpretación del pintor que hace Merleau-Ponty. Para él, la pintura de Cézanne era la expresión de una herencia mediterránea clásica, que realizaba la unión con la Naturaleza universal; así por ejemplo, recuerda esta idea de Cézanne: «Debemos vivir

de acuerdo, mi modelo, mis colores y yo, sentir juntos el mismo minuto que pasa» (Gasquet, Cézanne [1921], 1988, p. 195). Un ejemplo de la manera en la que Merleau-Ponty se sirve de Cézanne se encuentra en «La Doute de Cézanne», p. 17, que puede compararse al Cézanne de Gasquet, pp. 129-132. Merleau-Ponty, hombre de izquierdas, y Gasquet, hombre de derechas (que enseñaba en una escuela dirigida por la Action française), debían oponerse en el plano político, pero no he encontrado indicación alguna de que el filósofo se haya interesado por los motivos de su fuente favorita de información.

[57] M. Merleau-Ponty, «La Doute de Cézanne», cit., p. 15.

[58] Ibíd., p. 20.

[59] M. Merleau-Ponty, Preface a Signes, París, Galllimard, 1960 [trad. cast.: Signos, Barcelona, Seix Barral, 1964].

[60] M. Schapiro, Cézanne, cit., 19.

[61] M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, cit., p. 303.

[62] M. Merleau-Ponty, L'OEil et l'Esprit, cit., p. 24.

[63] Ibíd.

[64] Dicho de otra manera, ignoramos la metonimia habitual que permite a la «cosa» pintada convertirse en la cosa vista a distancia, el modelo objeto.

[65] M. Merleau-Ponty, Les Aventures de la dialectique, Paris, Gallimard, 1955, pp. 70-71 [trad. cast.: Las aventuras de la dialéctica, Buenos Aires, Leviatán, 1957].

[66] Gibson designa con el término «tacto social» las relaciones táctiles recíprocas entre madre e hijo, parejas sexuales, etc. «Cada uno toca y es tocado» (The Senses Considered as Perceptual Systems, cit., p. 132).

[67] Es tentador considerar que esta comprensión debe preceder a la experiencia correspondiente, pero esa es otra cuestión; ver R. Shiff,

«Remembering Impressions», Critical Inquiry, 12 (invierno, 1986), pp. 439-448.

[68] H. Matisse, Notes d'un peintre sur son dessin» [1939], Écrits et propos sur l'art, ed. Dominique Fourcade, París, 1972, p. 163 [trad. cast.: Escritos y opiniones sobre el arte, Madrid, Debate, 1993].

[69] Barnett Newman, «The 14 Stations of the Cross, 1958-1966», Art News, 65 (mayo, 1966), p. 26.

[70] Walter Benjamin, Diario de Moscú, Madrid, Taurus, 1988 (24 de diciembre de 1926).

[71] En la pintura convencional la distinción espacial es particularmente clara cuando hay indicacioens coincidentes. Sin embargo, incluso sin ellas, las variaciones cromáticas pueden sugerir una diferencia espacial y contribuir a «la unidad en la variedad» deseada (en lo relativo a esta finalidad tradicional, ver por ejemplo, Blanc, Grammaire, cit., p. 555),

[72] Cézanne pensaba que este vaciado en yeso era una obra de Pierre Puget, ilustre escultor provenzal del siglo XVII, con el que el pintor puede haberse identificado en algunos aspectos. La secuencia de obras representadas de derecha a izquierda establecería una línea con Miguel Angel, presunta fuente de la figura desollada, en Cézanne, pasando por Puget. De pasada, señalemos el empleo del término «figura desollada» para designar a una persona hipersensible; ahoa bien, parece que el término había sido aplicado en ocasiones a Cézanne (ver Gasquet, Cézanne, cit., p. 19). Es interesante constatar también que el Cupido carece de brazos (y por tanto de manos), lo mismo que el desollado carece de piel. Pero detendré aquí mis observacioen, que remiten a una lectura iconográfica y psicobiográfica de Nature morte avec amour en plâtre, y me concentraré en el juego entre el tacto y la vista del artista. Esta obra ha sido analizada con detalle por Theodore Reff, «The Pictures within Cézanne's Pictures», cit., pp. 99-100, y Dennis Farr y John House, Impresionist and Post-Impressionnist Masterpieces: The Courtauld Collection (New Haven, 1987, cat. nº 28. Schapiro la analiza con dos puntos de vista; en principio, señalando sus particularidades formales (visuales) y asoiando los temas del erotismo y de la pasión al Cupido y a la figura desollada, respectivamente (Paul Cézanne, cit., p. 98); después, ha

incorporado estos elementos al tema de las manzanas y de la naturaleza muerta («The Apples of Cézanne», cit., p. 11). Se encontrará una crítica del análisis de Schapiro en Stephen Bann, The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition, Cambridge, 1989, pp. 75-78. Wayne Andersen se acerca más a mis preocupaciones haciendo observar que la exagerada cualidad táctil del arte de Cézanne podría ser rsultado del miedo, atestiguado por el propio pintor, a la mirada erótica (carta a Kenneth Robson, 1 de mayo de 1973, My Self, Ginebra, 1990, p. 482). Podría considerarse que el acto pictórico de Cézanne desplaza otro tipo de tocar-ser tocado recíproco, el tocar masturbatorio, a menudo ligado a una mirada voyeuriste que tiene su origen en el autoerotismo (ver, por ejemplo, S. Freud, «Pulsiones y destino de las pulsiones», OEuvres complètes, Psychanalyse, XIII, París, PUF, pp. 161-185). Apoyándose en algunas observaciones antiguas de Andersen, Theodore Reff desarrolla el tema de la masturbación en la imaginería visual de Cézanne, considerando el golpe de pincel repetitivo como un medio de dominar la visualización de sus fantasmas; en este caso, se trataría más de una mirada sublimada que de un tacto sublimado («Cézanne’s Bather with Outstretched Arms», Gazette des beaux-arts, 59 [marzo, 1962], pp. 173-190; «Cézanne’s Constructive Stroke», Art Quaterly, 25 [otoño, 1962], pp. 214-226; «Cézanne’s Dream of Hannibal», Art Bulletin, 45 [junio, 1963], pp. 148-152). Michel Artières aborda estas cuestiones calificando la pintura de «sublimación del deseo de tocar»; evoca también la consciente materialidad de las representaciones de Cézanne y su «imaginación táctil». Sin embargo, Artières limita su análisis de la práctica de la mano cézanniana a las observaciones más convencionales, procedentes del orden de lo visual («Menace d’objet et saisie du motif: Essai psychanalytique sur l’oeuvre de Cézanne», Topique: revue freudienne, 33 [septiembre, 1984], pp. 7-33). Esta ausencia de un análisis profundo de las costumbres manuales del pintor es típica de la literatura psicoanalítica, incluso cuando se plantea la cuestión del tacto.

[73] Theodore Reff señala la extrañeza de este efecto, al qu califica de «paradoja visual» («Painting and Theory in the Final Decade», William Rubin ed,, Cézanne, The Late Work, New York, Museum of Modern Art, 1977, pp. 30-32).

[74] El soporte de Nature morte avec amour en plâtre es de papel montado sobre cartón. A pesar de las diferentes propiedades físicas de la tela y del

papel, en especial en lo que se refiere a la resistencia, la cualidad táctil de la pintura y de su aplicación sobre la tela no ofrece cambios significativos.

[75] Se notará también la analogía existente entre el vientre redondeado del Cupido y la fruta gruesa (¿una manzana?) en el suelo del taller, «detrás», a la derecha.

[76] Ver también el análisis en otro contexto interpretativo, cap. 5, n.º 40. Obras tales como Nature morte avec amour en plâtre suscitan de nuevo ese interés, que se achaca al artista, por fusionar la técnica (patente en la presencia de una tela anterior que aparece en el contexto de una nueva naturaleza muerta) y su sensación (la misma tela contemplada como formando parte de un conjunto de objetos «reales» pintados en tanto que entran en la composición de la naturaleza muerta).

[77] Algunos órdenes compositivos característicos de Cézanne evocan en particular un movimiento lateral (táctil) por oposición a un movimiento en profundidad (visual). Es el caso, por ejemplo, de la composición entres franjas que se observa en Pommes et biscuits (Col. Walter-Guillaume, Musée de l’Orangerie, París, h. 1879-1882), o en La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves (h. 1900-1902, Kansas City, Nelson-Atkins Museum). En ambos lienzos, al margen de las diferencias de contenido, las franjas mantienen entre sí relaciones ambiguas desde el punto de vista espacial; es posible imaginar a cada una de ellas como proyectándose hacia delante, afirmando su materialidad en tanto que marcas de pintura sobre una superficie.

[78] Marcas lineales similares contornean el follaje como para reafirmar la diferenciación material y espacial; se advierten más fácilmente que las del tronco del árbol.

[79] William Rubin, citando ideas de Picasso y Braque, así como otras fuentes, habla de «una despersonalización del acto de pintar, que aparentemente juega un papel en el pensamiento de Braque y Picasso durante varios años» (Picasso and Braque: Pioneering Cubism, New York, 1989, p. 19). Al firmar sus pinturas y collages, Picasso utilizaba a menudo una letra cursiva muy regular que recordaba la de las tarjetas de visita. Por tanto, proporcionaba a su marca personal una forma banal, probablemente consciente de la paradoja

según la cual las letras cursivas impresas tienen la función de dar un «toque personal» a un texto impreso.

[80] El papel pegado es un tipo de collage que conserva una cierta integridad del medio, como la pintura, limitando sus componentes a trozos de papel, generalmente pegados sobre un soporte de papel o de cartón. Rubin (Picasso and Braque, cit., pp. 36-39) insiste en la necesidad de distinguir entre la heterogeneidad del collage y (en sus formas disyuntas) de la homogneidad de esa especie particular de collage que es el papel pegado. Al igual que otros analistas recientes del cubismo, Rubin señala las diferencias de estas técnicas desde el punto de vista del efecto visual producido y de la conceptualización asociada a la vista, pero no hace alusión alguna al tacto. Si, por el contrario, el espectador se interesa por las relaciones táctiles y considera la manipulación física de los materiales que lleva a cabo el artista, las diferencias entre el collage y el papel pegado se desdibujan. No se trata de negar la importancia que las cualidades físicas de los materiales del collage (diferentes del papel) aportan a las representacioens pictóricas, sino de poner en evidencia, en el presente contexto, el juego de efectos táctiles comunes a la pintura y al collage.

[81] Las superficies que proporcionan a la mano sus primeras experiencias táctiles, a partir de las cuales se establecen ciertas costumbres o prácticas, no son, evidentemente, ni las telas, ni los paneles, ni el papel. Es el cuerpo humano y nuestro ámbito doméstico, con los que nos encontramos antes de elaborar prácticas particulares de manipulación en las que entra en juego la representación pictórica.

[82] Ver notas 11 y 16.

[83] M. Merleau-Ponty, «L'Expérience d'autrui, I, II, III. Cours des jeudis, 6, 13, 20 décembre 1951», Bulletin de psychologie, V, marzo, 1952, p. 305.

[84] Por todas estas razones, las obras de Cézanne –cuando se las analiza en una perspectiva táctil– son especialmente adecuadas para la elaboración de alegorías y de interpretaciones de tipo feminista (que, por lo que sé, nunca han sido realizadas).

Table of Contents